ڈاکٹر محمد حسن

جدید اردو ادب

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی

جدید اُردو ادب

جدید اُردو ادب

(۱۹۴۷ء کے بعد کے اُردو ادب کا تنقیدی تجزیہ)

(ڈاکٹر) محمد حسن

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ
نئی دہلی

صدر دفتر:-

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ

جامعہ نگر، نئی دہلی 111025

شاخیں:-

اُردو بازار۔ دہلی 110006

پرنسس بلڈنگ۔ بمبئی 400003

یونیورسٹی مارکیٹ۔ علی گڑھ 202001

پہلی بار

نومبر ۱۹۷۵ء

قیمت -/۱۵

(جمال پرنٹنگ پریس، دہلی)

فہرست مضامین

(۱۵) مختصرات

انتساب

اپنی رفیقِ حیات روشن آرا بیگم کے نام

ساغرِ حسنِ دوست میں بادہ و زہر جمع ہیں
زہر جگر گداز قہر، بادۂ جانفزائے ناز

(مصحفی)

دیباچہ

گیارہ برس پہلے میرے تنقیدی مضامین کا دوسرا مجموعہ شائع ہوا تھا۔ زیر نظر کتاب بھی یوں تو تنقیدی مضامین ہی کا مجموعہ ہے مگر درحقیقت "جدید اردو ادب" پر یہ ایک مستقل تصنیف کے مختلف ابواب پر مشتمل ہے جو مختلف اوقات میں لکھے گئے۔ لہٰذا ان مضامین میں معنوی اور موضوعاتی ربط ملے گا، گو یہ ربط مستقل تصنیف کے ربط و تسلسل سے کسی قدر مختلف نوعیت کا ہے۔ نہ اس کتاب میں حوالوں کی کثرت ہے نہ حواشی اور تعلیقات کی، مگر یہ کوشش البتہ کی گئی ہے کہ ۱۹۴۷ء کے بعد اردو ادب کی مختلف اصناف میں جو میلانات اُبھرے ہیں اُن کو سمجھا اور سمجھایا جائے۔

مختلف اوقات میں لکھے جانے کی وجہ سے ان میں سے بعض ابواب میں تو پاکستان کے اردو ادب اور ادیبوں کا تذکرہ ہے اور بعض میں یہ ممکن نہیں ہو سکا کیونکہ ۱۹۶۵ء کے بعد پاکستان سے اردو رسائل اور کتابیں آنے کا سلسلہ بند ہو گیا۔ مصنف اب بھی اردو ادب کو ایک وحدت مانتا ہے خواہ وہ پاکستان میں لکھا جا رہا ہو یا ہندوستان میں۔ لیکن اوّل تو دسترس پاکستان کے اردو ادب تک نہیں دوسرے وہاں کے حالات اور ادبی میلانات کو جانے بوجھے بغیر ان کے محاکمے کا حق بھی ہمیں نہیں پہنچتا۔

معذرت کے طور پر عرض کر دوں کہ بعض اہم شاعروں، اور ادیبوں کا ذکر

ان مضامین میں نہیں ملے گا۔ اس کی کئی وجوہ ہیں۔ ۱۹۶۰ء سے ۱۹۷۰ء تک کے تخلیقی ادب پر میرے مضامین کا ایک اور مجموعہ زیرِ طبع ہے، لہٰذا اس دور کے اہم ادیبوں کا تذکرہ زیرِ نظر کتاب میں نہیں ہے۔ اسی طرح ۱۹۷۰ء کے بعد ابھرنے والے ادیبوں اور ادبی میلانات کا ذکر بھی یہاں نہیں ملے گا۔ شاعروں میں جاں نثار اختر کے پے در پے دو مجموعے۔ "آنگن" اور "خاکِ دل"۔ چھپے اور ان مجموعوں میں جاں نثار کا شعری آہنگ ایسا ہے جو انھیں اس دور کے اہم ترین شاعروں میں جگہ دلانے کے لیے کافی ہے۔ اسی طرح اختر انصاری کا مجموعہ "دہانِ زخم" بعد میں چھپا۔ جس کی روشنی میں ان کے ادبی مرتبے کا نئے سرے سے تعین کیا جانا چاہیے۔ یہی صورت بعض دوسرے شعرا اور ادیبوں کی بھی ہے۔ مثلاً ناول نگاروں میں قرۃ العین حیدر کے "آگ کا دریا" اور قاضی عبدالستار کے "شب گزیدہ" اور "دارا شکوہ" اور ڈراما نگاروں میں منیجو قمر یداللٰہی اور ابراہیم یوسف کے ڈراموں پر توجہ نہیں کی جاسکی حق یہ ہے ع کارِ دنیا کسے تمام نہ کرد

یوں بھی ادب کا کارواں تیزی سے آگے بڑھتا رہتا ہے اور تنقیدی مضامین کا کوئی مجموعہ بھی اس کے ہم قدم اور ہم رکاب چلنے میں پوری طرح کامیاب نہیں ہو سکتا۔

جہاں تک مصنّف کے تنقیدی رویوں کا سوال ہے، اُن کی وضاحت آخر کے بعض مختصر مضامین میں مل جائے گی۔ تنقید پر جو مقالہ شامل کتاب ہے اس میں بھی واضح اشارے موجود ہیں۔ مصنف ادب کو تہذیب کا ایک جزو مانتا ہے اور اسی لیے ادبی میلانات کو پوری تہذیبی فضا کے ایک حصے کی حیثیت سے سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔

البتہ سمجھنے اور پرکھنے کی کوشش میں مختلف طریقِ کار اختیار کیے گیے ہیں۔ مختصر افسانے والے مقالے میں تمام اہم افسانہ نگاروں کی تخلیقات کو سمیٹنے کی کوشش کی گئی ہے اور ان کا رشتہ بدلتی ہوئی تہذیبی قدروں اور بدلتی ہوئی تکنیک سے

جوڑا گیا ہے۔ ناول پر مقالے میں صرف چند بنیادی ناولوں اور چند اہم ترین میلانات کا تجزیہ ہے۔ نظم پر مقالے میں ادبی وراثت کی مختلف نوعیتوں کو پس منظر کے طور پر واضح کرنے کے بعد آگے بحث کی گئی ہے، جبکہ تنقید پر مقالے میں مختلف نقادوں سے بحث کرنے کے بجائے اس دور کی تنقید کے کلیدی مباحث کی روشنی میں مختلف نقادوں کے نقاطِ نظر کی تفہیم کی کوشش ہے۔

عام طور پر ہمارے یہاں "جدید اردو ادب" کے بارے میں دو رویے اپنائے گئے ہیں یا تو اس کو اتنا سراہا جاتا ہے کہ قدیم سرمایہ اس کے آگے ماند پڑتا نظر آتا ہے یا پھر اس کو سرے سے توجہ کے قابل ہی نہیں سمجھا جاتا۔ زیرِ نظر مضامین میں کوشش کی گئی ہے کہ جدید اردو ادب کی مختلف اصناف کو سنجیدگی، معروضیت اور تجزیاتی شعور کی روشنی میں پرکھا جائے اور بے جا توصیف یا غیر ضروری مذمت سے دامن بچا کر نئے میلانات کو پہچانا جائے۔

محمد حسن

دہلی
۲۵ر جولائی سنہ ۱۹۷۴ء

مختصر افسانہ

عہد جدید میں افسانہ نگاری اور شاعری کے میدان میں اردو ادب نے سب سے زیادہ ترقی کی ہے۔ ہندوپاکستان کی تمام علاقائی زبانوں میں اردو ان ہی دونوں اصناف کی بنا پر ممتاز قرار پائے گی۔ عالمی ادب کے معیاروں تک ہماری رسائی ان ہی دونوں شعبوں میں ہوئی ہے۔

یہ بات کہی جاتی ہے کہ اُردو افسانے نے دوسرا پریم چند پیدا نہیں کیا یہ بیان اس لحاظ سے درست ہے کہ دیہات کی عکاسی ... جو پریم چند کے افسانوں میں ملتی ہے وہ ہمارے دور میں نایاب ہے۔ ہمارے افسانے شہروں میں سمٹ آئے ہیں۔ قاسمی اور بلونت سنگھ اور قاضی عبدالغفار کے علاوہ دیہات کی جیتی جاگتی زندگی شاید ہی کسی اور افسانہ نگار کے ہاں ملے لیکن اس بات کا دوسرا رُخ یہ ہے کہ مختصر افسانہ پریم چند کو پیچھے چھوڑ کر بہت آگے نکل گیا ہے۔ پریم چند کے افسانے ماضی کی مقدس روایت سہی، مگر اب ان میں سے درجن نصف درجن افسانے ہی ایسے ہوں گے جو آج کے معیاروں پر پورے اُترتے ہیں اور جن میں بالیدگی، فنی خوبصورتی، حسن کاری اور ہنرمندی کے وہ انداز ملتے ہیں۔ جن سے آج ہمارا افسانہ آشنا ہو چکا ہے۔

پریم چند سے اس وقت تک کا سفر خاصا پیچیدہ اور رنگا رنگ تجربوں

سے معمور سفر تھا، پریم چند کے افسانوں میں بھی تصوریت اور حقیقت نگاری کا امتزاج ملتا ہے جس کی تان حقیقت نگاری پر ٹوٹتی ہے۔ تصوریت اور حقیقت نگاری کی یہی دھوپ چھاؤں اردو افسانے کے ساتھ ساتھ چلتی رہی ہے۔ رومانوی[1] افسانہ نگاروں کا دور آیا، ماورائیت کی دھن، خوبصورت رنگ و آہنگ، غمِ ذات کی سلگتی ہوئی چنگاریاں، محبت کی سرمدی خوشبوئیں، غیرارضی تخیلی اور پراسرار فضائیں جذبے کی شدت اور خیالوں کی پیکر تراشیاں اردو افسانہ پر چھائی رہیں۔ یہ دور یلدرم اور نیاز سے لے کر حجاب امتیاز علی تک قائم رہا اور کون کہہ سکتا ہے کہ اس کی وراثت ہمارے عہد تک نہیں پہنچی ہے! آہستہ آہستہ اس رومانی تخیل پرستی جذباتیت اور حسن کارانہ اسلوب میں گرد و پیش کا شعور بھی شامل ہونے لگا اور یہ جوش اور سرمستی محض خیالی موضوعات پر صرف ہونے کے بجائے سماجی حقیقت اور کسی قدر افادیت پر صرف ہونے لگی۔ یہ قاضی عبدالغفار صاحب کا دور ہے جب "لیلی کے خطوط" میں جذبات کا ابال اور انانیت تو وہی رومانی دور کی ہے مگر اب یہ خالی اور کھوکھلی نہیں ہے بلکہ اس میں سماجی معنویت پیدا ہو گئی ہے۔ پریم چند بھی اسی دور لمبے سے گزرے ہیں گو وہ کبھی کبھی خالص رومانوی نہیں رہے مگر ان کے ہاں تصوریت کی لے نمایاں تھی۔ ماضی سے ان کا لگاؤ، راجپوتوں کے بارے میں ان کا تصور انفرادیت پر زور، روحانیت

---

[1] رومانوی کا لفظ اصطلاحی معنوں میں (Romantism) استعمال کیا جائے گا اور اسے رومانی (بمعنی عشقیہ) کے لفظ سے الگ کرنے کے لیے میں نے اس میں 'و' کا اضافہ جائز سمجھا ہے۔ قواعد کی رو سے یہ اضافہ درست نہیں مگر میرے نزدیک دونوں لفظوں کے فرق کو واضح کرنے کے لیے ضروری ہے کہ جب اسے اصطلاحی معنوں میں استعمال کیا جائے تو 'رومانوی' اور جب لغوی معنوں میں استعمال کیا جائے تو 'رومانی' کہا جائے۔ ممکن ہے یہ تجویز پسند کی جائے۔

پرعقیدہ، عورت کا تصور، یہ سب کچھ ان کے ہاں تصوراتی عناصر کی نشان دہی کرنے کے لیے کافی ہیں۔

پھر ترقی پسند تحریک آئی جس نے سماجی معنویت کی لے کو اور بھی اونچا اٹھایا۔ جس نے حسن کی افادیت پر زور دیا۔ افادیت میں حسن تلاش کیا۔ پوری قوت کے ساتھ ادب میں انقلابی مقصد کا شعور پیدا کرنے کی کوشش کی، لیکن سماجی معنویت، حقیقت نگاری اور انقلاب کے نعروں کے باوجود ترقی پسند تحریک کا پہلا دور صرف جذباتیت کا رخ بدلنے ہی میں کامیاب ہو سکا۔ ہمارے افسانہ نگاروں کی جذباتیت کا رخ سماجی انقلاب کی طرف ہو گیا۔ ان کی تحریروں میں اب بھی جذباتیت تھی۔ اب بھی ان میں انانیت تھی اب بھی ان میں طوفانی مزاج تھا، شعور اور فکر کا عنصر ابھی مدھم تھا۔ اس دور کی ترقی پسندی کسان اور مزدور کی حمایت (جو عموماً جذباتی اور تخیلی ہوتی تھی) سماجی انصاف اور مساوات کی تمنا، مذہب پر حملے اور جنس کے تذکرے تک محدود تھی۔ کبھی کبھی سیاسی آزادی کی تڑپ بھی نمایاں ہو جاتی تھی۔ لیکن یہ بات نظر انداز نہ کرنی چاہیے کہ جذباتیت کے اس نئے دھارے نے اردو افسانوں کو نیا مزاج دیا۔ فکر و شعور کا نیا ذخیرہ بخشا اور ہمارے فن کاروں کو تجربے کی قوت دی۔ انھیں اپنی ذات پر اعتماد کرنا سکھایا اور روایت کی زنجیروں کو توڑ کر اپنی دنیا آپ پیدا کرنے کا کس بل بخشا۔

ترقی پسند تحریک کے ابتدائی دور نے افسانہ نگاروں کو جنم دیا۔ ایک وہ تھے جن کی انانیت کا شعلہ اس قدر بلند تھا کہ وہ جماعت کے ساتھ نہیں چل سکتے تھے۔ ان کے افسانوں میں چمک تھی۔ آنکھوں کو خیرہ کر دینے والی چمک ان میں منٹو اور احمد علی قابل ذکر ہیں جو ترقی پسندوں کے ساتھ تھوڑی دور چل کر الگ ہو گئے۔ دوسرے وہ افسانہ نگار تھے۔ جنھیں سماجی شعور اور سماجی معنویت کی تلاش مارکسیت یا کسی ملتے جلتے نظریے تک لے گئی۔ خود ترقی پسند تحریک

تھوڑے عرصے کے بعد اسی سمت بڑھتی گئی اور ترقی پسند افسانے میں پہلے سماجی شعور کی جگہ سیاسی شعور کی لے بلند ہوئی اور پھر سیاسی شعور کے ساتھ ساتھ عملی سیاست کے ہنگامی موضوعات پر افسانہ لکھنے کا رواج ہونے لگا۔

بہر حال اس دور میں افسانہ نگاروں کی ایک پوری نسل سامنے آئی ہمارے افسانہ میں رومانیت اور حقیقت نگاری کی دونوں لہریں اب بھی چلتی رہیں مگر دونوں کا رُخ اب سماجی معنویت کی طرف تھا۔ رومانوی افسانہ نگار بات کو سجا بنا کر کہتے تھے۔ ان کے ہاں جذبے کا نکھار، الفاظ کی آرائش اور تخیل کی اڑان تھی، مگر سادگی اور بے ساختگی نہ تھی۔ وہ لفظوں کے طلسم میں بہا لے جاتے تھے۔ مگر جب کبھی کوئی طلسم کے اثر سے آزاد ہوتا تھا تو ان کا سحر سامری ٹوٹ کر رہ جاتا تھا۔ حقیقت نگاری کا رجحان دبا دبا سا تھا۔ حقیقت پر گرفت مضبوط رکھنے والے فن کار حسین اسلوب کا سہارا نہ لیتے تھے۔ ان کی عریاں، بے آرائش، کھردری نثر آپ اپنا زیور تھی۔ خیال، واقعہ، کردار نگاری اور گرد و پیش کی حقیقت پسندانہ عکاسی ان کے ہتھیار تھے۔

اس دور میں افسانہ نگار خواتین نے مردوں کے طرزِ تحریر کی نقل کرنے کے بجائے اپنے طرز میں افسانہ نگاری شروع کی۔ متوسط طبقے کی گھریلو زبان رسالوں میں نظر آنے لگی۔ بے جھجک نثر میں باتیں کی جانے لگیں اور ہمارا افسانہ ہمارے گھروں کی چہار دیواری سے قریب تر آ گیا۔ اسی دور میں ہمارے افسانے میں شعور اور تحت الشعور کی بے محابا لہر کو بیان کرنے کے تجربے ہوئے، نفسیاتی افسانے لکھے گئے۔ "تاثریت" کے چرچے ہوئے۔ اور تکنیک کے مختلف تجربے کیے گئے۔ مختلف علاقوں کی تہذیب، وہاں کے رہن سہن، وہاں کی مجلسی زندگی کی عکاسی کے لیے بھی افسانے کو استعمال کیا گیا۔ غرض افسانے کی دنیا زیادہ وسیع اور زیادہ متنوع ہو گئی۔

اس دور کے موضوعات کیا تھے ؟ جنس، متوسط اور اعلا طبقے کی

زندگی کا کھوکھلا پن، رومان اور اس کی حرماں نصیبی، مثنیت اور زندگی کے مسخ کیے ہوئے کردار اور شخصیتیں، اور ہنگامی اور سیاسی موضوعات ۔ جنس اس دور کا محبوب موضوع ہے اور اتفاق سے اس کی لذتیت، اس کی چیرہ دستیاں، اس کی خام کاریاں ۔۔۔ سبھی کچھ اردو افسانے میں ابھر کر سامنے آئیں۔ پھر سیاسی اور ہنگامی موضوعات کا چلن ہوا۔ قحط بنگال سے لے کر ہندوستانی بحریے کی بغاوت، فرقہ وارانہ فسادات، تقسیم ہند، کوریا اور اسپین کی خانہ جنگی، امن عالم کے لیے جد و جہد، چین کا انقلاب، غرض واقعات کی ایک مکمل دستاویز ہمارے افسانے سے مرتب کی جا سکتی ہے۔ ان میں اچھے افسانے بھی تھے اور ناکام بھی۔

غرض اب سے دس سال پہلے تک اردو افسانے کے نمایاں میلانات کی نشان دہی اس طرح کی جا سکتی ہے:۔

پہلا رجحان تھا جس میں رومانوی عنصر بہت نمایاں تھے۔ رومانویت پرست افسانہ نگاروں میں مختلف سطحیں تھیں۔ ان میں ایسے لوگ بھی تھے جن کے ہاں زبان کا چٹخارہ، انداز بیان کی مرصع کاری، رومان کی چاشنی تخیل کی چٹک اور جذبات کی بے زیادہ تیزی تھی اور سماجی معنویت کی چنگاری مدھم تھی۔ ان میں ایسے لوگ بھی تھے جو سماجی معنویت ۔۔۔ اور اس کے بھی صرف سیاسی اور ہنگامی پہلو کو ۔۔۔ پیش نظر رکھتے تھے۔ مگر افسانے میں اس پہلو کو پیش کرتے وقت سجاوٹ اور مرصع کاری کا خیال رکھتے تھے۔ ان کے لیے رومانویت مقصد نہیں تھی۔ اپنے آرٹ کے کھردرے پن کو چھپانے کا ذریعہ تھی۔

دوسرا رجحان حقیقت نگاری کا تھا۔ اس میں بھی کئی سطح کے فن کار شامل تھے۔ ایک طرف ان میں وہ لوگ بھی تھے جن کے لیے حقیقت کا صرف مسخ شدہ روپ ہی دلچسپی کا باعث تھا۔ انھیں جنس سے دلچسپی تھی۔ اس

کی لذتیت سے بھی اور اُس کی بے راہ روی سے بھی۔ کبھی کبھی وہ اس میں آلودہ ہوکر اپنی مریضانہ ذہنیت کا مظاہرہ بھی کرتے تھے۔ کبھی اس لذتیت سے اوپر اٹھ کر وہ جنس کو سماجی پس منظر میں پیش کرتے اور اس سے حقیقت کو بے نقاب کرنے کا کام لیتے تو ان کے فن میں نئی تابناکی کا احساس ہوتا تھا۔ دوسری طرف وہ لوگ تھے جو سماجی حقیقت نگاری کا زیادہ متوازن اور زیادہ رچا ہوا شعور رکھتے تھے۔ وہ خیال کی رعنائی پر نظر رکھتے تھے اور اسے پیش کرنے کے لیے کسی آرائش اور مرصع کاری کا سہارا لینا نہیں چاہتے تھے ان کے پاس، کہنے کے لیے بہت کچھ تھا اور یہ "بہت کچھ" سماجی معنویت سے لبریز تھا (گو اس میں سیاست یا عملی سیاست کا کوئی پہلو نہ نکلتا ہو)

تیسرے رجحان کی نمائندگی وہ لوگ کرتے تھے جو اردو افسانے میں ایک نئی سمت پیدا کرنا چاہتے تھے۔ داخلی اور نفسیاتی سمت! ان کے افسانے بظاہر بے ترتیب خیالات و احساسات کے مجموعے تھے۔ وہ شعور اور تحت الشعور کی سطحوں تک رسائی حاصل کرکے انسانی شخصیت کے اصل روپ کو بے نقاب کرنا چاہتے تھے۔ ان کے ہاں جنس کی لذتیت اہم نہ تھی، البتہ سماجی پابندیوں کو نظر انداز کرکے، اصل انسان تک رسائی حاصل کرنا ان کا مقصد تھا۔

چوتھا رجحان جو ہنوز زیرِ تشکیل تھا ان لوگوں کا تھا جو علاقائی تہذیبوں اور مجلسی زندگی کی مختلف اکائیوں کی عکاسی اپنے افسانوں کے ذریعے کر رہے تھے۔

اس ضمن میں تکنیک کے مسئلے پر غور کرنا بھی مناسب ہوگا۔ یہ بات مسلمہ ہے کہ اردو میں مختصر افسانے کا رواج مغربی ادب کے زیرِ اثر ہوا۔ مغرب میں اس فن کے مختلف امام گزرے ہیں جن میں سے کم سے کم چار ایسے ضرور ہیں جنھیں صاحبِ طرز کہنا چاہیے اور جن کا اثر ہمارے افسانہ نگاروں نے قبول کیا ہے۔ ان میں پہلا نام اڈگر ایلین پو۔ کا ہے۔ پر اسرار فضا

جرم، تاریکی اور واقعہ کی ڈرامائیت سے اس نے اپنے افسانوں کا تانا بانا بنا، دوسرا نام او ہنری کا ہے جس کے مختصر افسانوں میں زہر خند، مزاح اور طنز کا لطیف امتزاج اور شہری زندگی کے فریب، نمائش اور واقعات کی ستم ظریفی سے کھیلنے کا انداز ملتا ہے۔ او ہنری کے مختصر افسانے گویا سماجی کارٹون کی حیثیت رکھتے ہیں جن میں شہری زندگی کے کوبڑ، بڑی چابکدستی سے بے نقاب کیے گئے ہیں۔ او ہنری کی تکنیک پُر اسرار نہیں، البتہ طنز سے بھرپور تمثیلی واقعات اور کردار پیش کرنے کی تکنیک ہے۔ اس میں واقعات اور کردار علامت کے طور پر آتے ہیں اور ان کے پیچھے سماجی معنویت اور تفسیرِ حیات کی جھلکیاں صاف نظر آتی ہیں، او ہنری نے اپنے کو دنیا میں سورج کی روشنی کا سب سے بڑا تقسیم کار "Greatest Dispenser of sun shine" کہا تھا۔ مگر یہ روشنی محض خوش دلی اور بے فکری کی نہیں، بصیرت کی ہے۔ تیسرا مشہور امام موپاساں ہے۔ جس کی کہانیوں میں جسم کی گرمی اور اعصاب کی توانائی ہی نہیں ہے، بلکہ تکنیک کے اعتبار سے ندرت ہے۔ موپاساں کی کہانیوں میں آخری جملہ قولِ فیصل کی حیثیت رکھتا ہے اور اسی جملے کو کہانی کا محور قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس کی کہانیوں میں ڈرامائی حیرت اور چونکا دینے والی کیفیت ہے۔ وہ قاری کو زبردست دھماکے پہنچانا چاہتا ہے۔ اسی لیے آخری جملے تک ترپ کا پتّا افسانہ نگار کی جیب میں رہتا ہے۔ مثلاً اس کی مشہور کہانی "نکلیس" میں جب متیلڈا صعوبتیں اٹھا کر اور سخت کوشی کے بعد روپیہ جمع کر کے مادام فورستئے سے مستعار لیے ہوئے نکلیس کا بدل خرید کر لوٹانے کے لیے جاتی ہے تو کہانی کا آخری جملہ متیلڈا ہی پر نہیں، پڑھنے والے پر بھی دھماکے کی طرح پھوٹ پڑتا ہے۔

"O my poor Dear Matilda- why mine

were only imitation. At the most they were five hundred francs."

چوتھا صاحبِ طرز افسانہ نگار چیخوف ہے جس نے موپاساں کی "جسمانیت" اور ڈرامائیت کے دھماکوں کے بجائے نرم مگر توانا اسلوب کو اختیار کیا۔ چیخوف کے پاس دھماکے نہیں ہیں، ایک شفقت بھری نرم و نازک احساس کی رو ہے۔ وہ چونکا دینا نہیں چاہتا، صرف انکشاف چاہتا ہے۔ وہ نہایت سکون اور اطمینان سے زندگی کی ناہمواریوں کو بے نقاب کرتا چلا جاتا ہے اس کی گندگیوں، عذابوں اور کثافتوں کی طرف اس کا رویہ ایک ہمدرد سرجن کا ہے۔ اس کا دل انسانیت اور دردمندی سے معمور ہے۔ اسی لیے وہ انسانوں کے دل و دماغ میں رس بس کر ان کے چھوٹے چھوٹے ہیجانات، تاثرات اور معمولی معمولی جملوں میں آفاقی معنویت اور گہری اور دور رس حقیقتوں کی پرچھائیاں دیکھ لیتا ہے۔ چیخوف کے چھوٹے چھوٹے جملے، تاثرات اور مکالمے اہم ہیں۔ کہانی کا عنصر اور غیر معمولی واقعات اور کرداروں کی تلاش اہم نہیں ہے۔

ان کے علاوہ "Stream of Conciousness" کی تکنیک کا اثر بھی ہمارے افسانے پر پڑا "Stream of Conciousness" کی اصطلاح، فلسفی ولیم جیمس نے ۱۸۹۰ء میں "اصول نفسیات" پر اپنی تصنیف میں استعمال کی تھی۔ گو اسے ناول میں پہلی بار مس ڈورتھی رچرڈسن نے تنقید میں مس میری سنیکلر نے اختیار کیا۔ انگریزی میں جیمس جوائس نے اسے فرانسیسی ناول نگار ایڈورڈ ڈ جاردین کے ایک ناول سے یا ڈکنس کے اثر سے اختیار کیا اور اس کے بعد ورجینیا وولف اور ونڈھم لیوس نے اسے مقبول بنایا۔ ۱۹۱۹ء میں ورجینیا وولف نے ناول "یولی سس" کے کچھ حصے پڑھنے کے

بعد زندگی کی اس انداز سے تعریف کی تھی۔

"Life is not a series of gig lamps systematically arranged but a luminous halo, a semitransparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end.

Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall, let us trace the pattern, however, disconnected and incoherent in appearance when each sight or incident scores upon the consciousness."

شعور کی بکھری ہوئی بظاہر غیر مرتب تصویر پیش کرنا جدید تاثراتی افسانے کا مقصد تھا۔ یہاں شخصیت، کردار، تاثرات اور واقعات کی اکائیاں کچل کر چھوٹے چھوٹے جوہری ذرات میں بکھیر دی گئی ہیں اور ان کی مدد سے انسان کے 'دبے کل باطن' کی تصویر پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہاں کردار کے بجائے علامتیں اور کہانی کے بجائے تاثرات اہم ہیں اور انھیں کی مدد سے افسانہ نگار اپنی بات کہتا ہے۔

ہمارے افسانوں میں پہلے پہل موپاساں کی بڑی دھوم رہی۔ کچھ رومانوی مزاج سے بھی اسے مطابقت تھی، گھن گرج ہمیں پسند تھی۔ طوفانی دھماکے اور ڈرامائیت فوری طور پر اثر پیدا کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں۔ کچھ ترقی پسندی

کے پیدا شدہ بت شکن مزاج اور جنس اور جسمانیات کے تذکرے کی نئی نئی لذت نے موپاساں میں تسکین پائی۔ کچھ ان مغربی افسانہ نگاروں کا اثر بھی گہرا تھا جو موپاساں سے متاثر ہوئے تھے، خصوصاً سومرسٹ مام کا۔ کچھ افسانہ نگاروں نے اس میں رومانوی پس منظر کا اضافہ کرکے نیا مرکب تیار کیا تھا۔ غالباً ترجنیف کا اثر بھی اس تجربے میں شامل تھا۔ مگر ترجنیف کے اسلوب کی شگفتگی اور مٹھاس کی طرف زیادہ توجہ رہی۔ اس کی نرم آوازی اور واقعہ نگاری کی لطافت کی طرف کم۔ جدید افسانہ نگاری کے پہلے دور میں بلند آہنگی ہی کا سکہ چلتا رہا۔ منٹو، کرشن چندر، عصمت، احمد عباس، احمد ندیم قاسمی سبھی اس بلند آہنگ، لہجے میں بات کرتے ہیں۔

اس بلند آہنگی کے ساتھ ساتھ نرم آوازی اور لطافتِ فکر کو برتنے والے افسانہ نگار بھی موجود تھے، گو ان کے افسانوں میں شعلے اور ان کے جملوں میں آتش فشانی نہیں تھی۔ یہ لوگ وہ تھے جو چیخوف سے بہت قریب تھے۔ ان میں سرِفہرست راجندر سنگھ بیدی اور حیات اللہ انصاری کے نام ہیں۔ دونوں سیکھی بات کو نرم اور لطیف لہجے میں کہتے تھے۔ ماتھے پر شکن ڈالے بغیر، منہ کا مزہ خراب کیے بغیر! ان کا فن شفیق چارہ گر کا فن تھا، جس میں جراح کے نشتر کی کاٹ نہیں تھی۔ خطیب کے لہجے کی گھن گرج نہیں تھی، مغنی کے گلے کا سوز تھا۔ اس کے دل کی دردمندی تھی۔ ان کے بلیغ ترین مفہوم، اشاروں میں ادا ہوتے تھے۔

پھر حسن عسکری تھے، جن کے 'جزیرے' گویا متواتر اور مسلسل ذہنی اور جذباتی دھارے کی تصویریں پیش کرتے تھے۔ جوائس کے "یولیسس" کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ "تمام ناولوں کو ختم کرنے والا ناول" ہے۔ حسن عسکری کی کہانیاں بھی اسی قماش کی ہیں۔ یعنی ان میں کہانی پن اور واقعہ نگاری سے اوپر اٹھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہاں خارجی دنیا اور

اس کے واقعات کی رو، کردار اور ان کی نوک پلک کو نظر انداز کر کے نفسیاتی پیچیدگیوں کی بے محابا عکاسی ہوئی ہے۔

تکنیک کے اعتبار سے اور بھی کئی تجربے ہوئے ہیں۔ غلام عباس نے 'آنندی' لکھا ہے، جسے ممتاز شیریں نے بجا طور پر "اجتماعی افسانہ" کہا ہے۔ جس میں صرف ایک ہیرو اور ہیروئن کی کہانی نہیں ہے، ایک پیشے اور ایک طبقے کی کہانی ہے۔ انفرادی کرداروں پر لاتعداد افسانے لکھے گئے ہیں جنھیں کرداری مطالعوں Character studies کا درجہ دیا جا سکتا ہے۔ کرشن چندر نے 'ان داتا' لکھا جس میں ایک ہی واقعے کو مختلف زاویوں سے دیکھنے کی کوشش کی گئی تھی۔ اور جس میں بیک وقت رپورتاژ، فلم مونتاج اور ریڈیو ڈاکومنٹری فیچر کی تکنیک اپنائی گئی۔ راجندر سنگھ بیدی کا 'دس منٹ بارش میں'، خالص فضائی اور تاثراتی افسانہ ہے جس میں مکالموں اور کرداروں سے ایک فضا قائم کرنے کا کام لیا گیا ہے، منٹو نے تکنیک میں کئی کامیاب تجربے کیے اور افسانے میں نجی یادداشت Personal Essay کا نجی رنگ وروپ پیدا کر دیا۔ چودھری محمد علی اور عصمت نے زبان کے چٹخارے سے افسانے میں انشائیہ کا لطف پیدا کیا اور حیات اللہ انصاری نے فلابیر کی خارجیت، ضبط و نظم، ٹھہراؤ، متین اور نرم لب و لہجے کو متوازن کر کے اختیار کیا۔ احمد ندیم اور بعد کو بلونت سنگھ اور قاضی عبدالستار نے افسانے کو تہذیبی عکاسی کا ذریعہ بنایا اور سرشار نے جو کام "فسانۂ آزاد" کے وسیع کینوس پر کیا تھا۔ اسے مختصر افسانے کے محدود پیمانے پر ان افسانہ نگاروں نے سرانجام دینے کی کوشش کی۔

پریم چند ہی کے نہیں، 'انگارے' کے دور سے بھی ہمارا افسانہ اب بہت کچھ آگے نکل آیا تھا۔ علی عباس حسینی، اعظم کریوی اور سدرشن نے پریم چند ہی کے کچھ اجزا کو اپنے طور پر برتا۔ مگر وہ اب ماضی کی یادگار

تھے۔ان کی بعض کہانیاں یقیناً کامیاب تھیں۔ مگر ان میں عصر رواں کا لب و لہجہ نہیں تھا۔ اس دور کے افسانے نے پریم چند کے دور کو پھیلاؤ، گہرائی، اور شدت کے اعتبار سے بہت کچھ پیچھے چھوڑ دیا تھا۔

اس نئے افسانے کی خصوصیات کیا تھیں؟

ہنری جیمس نے نئے ناول کی تعریف اس طرح کی تھی۔

"an appetite for a close notion, a sharper specification of the signs of life, of consciousness, of the human scene and the human subjects in general."

جدید اردو افسانے کے سفر کی نوعیت بھی کچھ اسی قسم کی ہے۔ اس میں گہرائی، ژرف بینی اور انسان کے ظرف کی باطنی سطح کو چھو لینے کی صلاحیت پیدا ہوئی ہے۔ پریم چند نے اردو افسانے کو پھیلاؤ اور وسعت کی دولت دی تھی، اس کو نفسیاتی گہرائی اور سمت (Dimensions) کا درک اب ملا ہے۔ نیا افسانہ زیادہ تر شہروں کی تشنج زدہ زندگی اور اس کے کرب و محرومی کی داستان ہے۔ اس انسان کی داستان جو اخباروں کی چیختی سرخیوں اور اشتہاروں کی دل چھین لینے والی ترغیبات کے درمیان پلا بڑھا ہے۔ جسے خالی جیب اور ارمان بھرے دل کی داستان یاد ہے جسے شوق کی بلندی اور ہمتوں کی پستی کا تجربہ ہے۔ جس کی روح میں کرب ہے، خلا ہے، بے نام دکھ ہے

دوسری خصوصیت اس نئے افسانے کی یہ بھی ہے کہ جس طرح یورپ میں سترھویں صدی میں عقل و استدلال پر زور دیا جاتا رہا، اٹھارویں

صدی میں کلیدی قدر " نیچر " قرار پائی، اسی طرح اس صدی کا کلیدی موضوع انسان کا باطنی کرب ہے۔ نئے افسانے کی کردار نگاری میں زیادہ گہرائی، زیادہ تیکھا پن اور زیادہ گیرائی آئی ہے۔ اب افسانے کا مرکزی موضوع کسی خواہش کی تکمیل یا کسی مادی آسائش کا حصول نہیں ہوتا۔ اب خارج گویا انسان کی باطنی حقیقت کی علامت بن کر نمودار ہوتا ہے۔ تیسری اہم خصوصیت یہ ہے کہ ہمارے افسانے میں تہذیبی رچاؤ پیدا ہوا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ پریم چند کے دیہات کو نیا افسانہ نگار نہیں پا سکا مگر قصباتی اور شہری زندگی کے راگ رنگ، یہاں کی تہذیبی دولت کو ہمارے نئے افسانے نے بہت کچھ سمیٹا ہے۔ یہ اثر ۱۹۴۷ء کے بعد کے افسانوں میں اور بھی زیادہ نمایاں ہوا ہے

غرض نیا افسانہ ہماری جذباتی اور سماجی زندگی دونوں کی دستاویز بن گیا۔ آزادی سے پہلے ایک رو، جنس زدگی اور چونکا دینے والی بت شکنی کی آئی۔ دوسری صحافتی رنگ کی جس میں عملی سیاست کے داؤں پیچ بھی ادب پر اثر انداز ہونے لگے اور بہت سے ادھ کچرے افسانے لکھے گئے۔ اس سے ایک فائدہ اور ایک زبردست نقصان ہوا۔ فائدہ یہ ہوا کہ افسانہ نگاروں کو سماجی مقصدیت کا احساس ہوا اور مریضانہ داخلیت یا جنس زدگی کی جگہ ایسے افسانے نے لے لی جسے اپنی سمت کا احساس تھا۔ اس افسانہ نگار کے ذہن میں یہ بات کم سے کم صاف تھی کہ بغیر نقطۂ نظر کے افسانہ وجود میں نہیں آسکتا۔ افسانہ نگاری زندگی پر ایک خاص سمت سے روشنی ڈالنے کا نام ہے نقصان یہ ہوا کہ نقطۂ نظر کا جو تصور نئے افسانہ نگار —— اور بعض پرانے افسانہ نگاروں نے قائم کیا وہ بڑا سطحی اور میکانکی تھا۔ وہ موضوع اور نقطۂ نظر میں فرق نہیں کر پائے۔ موضوعات میں برہمن اور اچھوت نہیں ہوتے۔ ہر موضوع ادب کا موضوع بن سکتا ہے، مگر جو چیز نقطۂ نظر کہلاتی ہے وہ محض وقتی

اور ہنگامی حادثات سے نہیں بنا کرتا۔ اس کے لیے زندگی کا اجتماعی احساس اور ادراک کی ضرورت ہے۔ وہ گویا زندگی کے بارے میں ہمارا رویہ ہوتا ہے اور یہ رویہ محض وقتی سیاست کے موڑ سے نہیں بنتا، وسیع تر انسانی اقدار کی مدد سے تشکیل پاتا ہے۔

اس کے باوجود ایسے افسانہ نگار ہر عہد میں موجود رہے جو جنس اور صحافت دونوں کی لہروں سے کسی قدر محفوظ رہے اور اُن کی نرم، شیریں اور متین آواز فضا سے چھن چھن کر برستی رہی۔ بہرحال آزادی کے پہلے اردو افسانے کے جو معمار تھے ان میں راجندر سنگھ بیدی، حیات اللہ انصاری منٹو، کرشن چندر، عصمت چغتائی، حسن عسکری، احمد ندیم قاسمی، بلونت سنگھ، خواجہ احمد عباس، احمد علی، غلام عباس، ممتاز مفتی کے نام خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ گو ان کے علاوہ اوپندر ناتھ اشک، عزیز احمد، دیویندر ستھیا رتھی، مہندر ناتھ، اختر اورینوی، مرزا ادیب اور ابو الفضل صدیقی، تسنیم سلیم چھتاروی، ہنس راج رہبر اور ممتاز شیریں نے بھی اس دور میں کامیاب افسانے لکھے۔ لیکن ان میں اشک اور ستھیا رتھی کے علاوہ باقی سب کے کامیاب ترین افسانے غالباً ۱۹۴۷ء کے بعد ہی لکھے گئے ہیں۔ شفیق الرحمن کے سنجیدہ افسانے بھی آزادی سے قبل ہی لکھے گئے اور قرۃ العین کی افسانہ نگاری کی ابتدا بھی اسی زمانے میں ہوئی۔ اس کے علاوہ اختر انصاری نے اسی دور میں کامیاب افسانے لکھے جو تاثر کے اعتبار سے منفرد ہیں۔ خدیجہ مستور اور ہاجرہ مسرور کی افسانہ نگاری اسی دور کی تخلیق ہے، گو ان کے بھی کامیاب ترین افسانے ۱۹۴۷ء کے بعد ہی لکھے گئے۔

آزادی کے بعد دو تین سال تک اردو افسانے میں جنس اور سیاسی حالات کے ردعمل کا غلبہ رہا۔ فرقہ وارانہ فسادات پر لاتعداد افسانے لکھے گئے۔ آزادی اور اس کے بعد کی کرب و نشاط، افسانے کا موضوع بنا۔ تقسیم

پردرد مندانہ افسانے لکھے گئے۔ "سیاہ حاشیے" کی تصنیف ہوئی۔ عوام کی بدحالی، نئی حکومتوں کی روش اور عالمگیر سیاست کے رُخ پر ہمارا افسانہ بھی ڈولتا رہا۔ ان میں بعض اچھے افسانے بھی تھے۔ ۱۹۵۰ء تک پہنچتے پہنچتے اردو افسانہ ایک موڑ پر آگیا تھا جہاں تھکا دینے والی یکسانیت، میکانکی قسم کا شعور اور غیر دلچسپ تقریروں نے اس کی شیرینی اور تاثیر کو ختم کر دیا تھا۔ یہی موڑ اردو افسانے کے لیے نیک شگون ثابت ہوا۔

ترقی پسندی پر ایمان متزلزل ہونے کے مختلف ردعمل ہوئے۔ جس طرح شاعری میں کچھ لوگ بھاگ کر غزل کی پناہ گاہوں کی طرف چلے گئے، اسی طرح شروع شروع میں جنس کی لذتیت اور رومانی افسانے کی انتہائی بجی بنی ہوئی فضا کی طرف ہجرت شروع ہوئی۔ کرشن چندر کی سی مقبولیت اے۔ حمید کو حاصل ہوئی، منٹو کا ڈنکا پھر بجنے لگا۔ قرۃ العین حیدر کے افسانے محض رنگینی کی وجہ سے پڑھے جانے لگے۔ بانس کے جنگل، خوابناک آسمان زرد چاند اور ملگجے پھولوں سے بسی ہوئی دنیا پھر افسانوں میں جاگ اٹھی، لیکن خالص رومان بہت دیر تک بے سہارے نہ ٹھہر سکا۔ اسی لیے سماجی شعور اور حقیقت کے عرفان و ادراک کی طرف بھی اشارے ہونے لگے۔ مگر یہ اشارے انتہائی مرصع اور خواب ناک انداز بیان اور شاعرانہ فضا میں اس طرح کیے جاتے تھے کہ "تغزل کی عمومیت" مجروح نہ ہو۔ اس دور کے افسانے، اندازِ بیان کے اعتبار سے شاعری کے زیرِ اثر معلوم ہوتے ہیں۔

اسی رومانی اور تصوراتی راستے سے ہم اپنی تہذیبی اور ادبی روایات تک بھی پہنچے۔ خیالی دنیاؤں اور اعلیٰ درجے کی سوسائٹی کی زندگی اور اس کے چمک دمک کے دل نواز نقشے کھینچتے کھینچتے متوسط طبقے کی گھریلو زندگی پر بھی نظر پڑ گئی اور قصباتی زندگی، اس کی اقدار و اوہام، تعصبات و عقائد، اس کی معاشرت کا حسن و قبح، گرمی کی چلچلاتی دوپہریں، پرہجوم بازاروں میں خوانچہ والوں

کی صدائیں اور مٹی کے کچے یا نیم پختہ مکانوں میں نذر و نیاز کے جشن، یہ سبھی کچھ ہمارے افسانے میں نئے انداز سے داخل ہوا۔ ماضی کو اس قدر پیار اور ایسی سپردگی سے، انتظار حسین سے پہلے قبول نہیں کیا گیا تھا۔ انتظار حسین اور قرۃ العین حیدر کے افسانے ایک عظیم الشان ماضی کا شاندار مرثیہ ہیں۔ ان میں ناسٹلجیا (یاد ماضی) کی چاندنی میں نہائی ہوئی تصویریں ہیں۔ تصوریت سے آباد نگار خانے ہیں۔ انتظار نے تقسیم ہند سے تاراج کیے ہوئے مسلمان متوسط طبقے کی قصباتی کلچر پر آنسو بہائے ہیں۔ اجڑے ہوئے امام باڑوں اور ویران حویلیوں کی فریاد کچھ اس انداز سے سنی ہے جس طرح سعدی نے بغداد کے در و دیوار کی شوکت پاستاں کا نوحہ سنا تھا یا ابن بدروں نے غرناطہ کی بربادی کا مرثیہ پڑھا تھا۔ قرۃ العین حیدر اس مشترک ہندوستانی کلچر کی سوگوار ہیں جس کی تعمیر میں ہندو اور مسلمان دونوں شامل تھے۔ یہی نہیں بلکہ جس کی تعمیر میں صدیوں سے انسان کا لہو بہتا رہا ہے اور ہر نسل مصروف رہی ہے۔ دونوں کی تکنیک میں فرق ہے۔ انتظار کی تکنیک میں تراش خراش، واقعات اور کرداروں کی انتخاب و تعمیر میں بڑا شعور اور ضابطہ ملتا ہے۔ تیکھاپن، اور چابک دستی ہے۔ اس کی تصویریں صاف، واضح اور نکھری ہوئی ہیں۔ مگر قرۃ العین کی تکنیک واقعہ اور کردار کے بجائے فضا اور مجموعی تاثر پیدا کرنے پر زور دیتی ہے۔ اس میں بے پناہ پھیلاؤ اور وسعت ہے۔ ان کی کامیابی یہ ہے کہ وہ ذہن کو ایک لامتناہی سلسلۂ خیالات کی طرف موڑ دیتی ہیں اور اس سلسلے کی کڑیاں بڑھتی پھیلتی چلی جاتی ہیں جہاں واقعہ اہم نہیں رہتا خیال اور تاثر اہمیت اختیار کر لیتے ہیں۔

لیکن یاد ماضی کے افسانہ نگاروں میں تاریخی ارتقا کا شعور بہت کچھ دھندلا ہو گیا ہے۔ انتظار حسین کے افسانے پڑھتے وقت یہ خیال بھی نہیں آتا کہ ہمارا ماضی دراصل محض سنہرا دور اور خوشیوں اور اطمینان سے بھرپور دور ہی نہیں

تھا، اس کی کمزوریاں بھی تھیں۔ اس کی اونچی فصیلوں کے پیچھے صنف نازک دم توڑتی تھی۔ اس کے معاشرت نے جہاں کنکوے اور فسانہ آزاد بخشی تھی، وہاں نئی نسل کو کتنی لاتعداد زنجیریں پہنائی تھیں۔ انسانوں کو اس تہذیب نے کتنے بے بنیاد اوہام میں مبتلا کر رکھا ہے، کڑوے تیل کا چراغ، کنکروں والی گرد آلود سڑک، بیاہے بن بیاہے درخت، گلہریاں اور داستاں طراز سب بڑی رومانی چیزیں ہیں۔ مگر کیا انسان ترقی اور تہذیب کی ساری نعمتوں سے منہ موڑ کر انھیں ابتدائی حالتوں میں قیام کر لیتا۔ کیا تاریخی ارتقا کو اس طرح جھٹلانا کہ ترقی، تنزل معلوم ہونے لگے اور ارتقا، خیر مقدم کی جگہ مرثیہ پڑھنے کا مستحق قرار پائے، صحت مند نظریہ ہو سکتا ہے؟

قرۃ العین حیدر کے بارے میں بھی یہی بات کسی قدر ترمیم کے ساتھ کہی جا سکتی ہے۔ ان کے افسانے پڑھتے وقت بار بار یہ احساس ہوتا ہے کہ اچانک کسی غیر مرئی طاقت نے اس حسین اور خوبصورت تہذیب کے شیرازے کو تقسیم ہند کے وقت درہم برہم کر دیا جس کی تعمیر میں صدیاں صرف ہوئی تھیں۔ تاریخ صرف سنہرے دھاگوں سے نہیں بنتی۔ اس کے حسن و قبح، تاریک و روشن دونوں پہلو پر نظر رکھنی چاہیے۔ ہماری تاریخ میں تقسیم ہند کے عناصر موجود تھے جس سے اگر وہ لازمی نہیں تھی تو کم سے کم ممکن ضرور تھی۔ ہماری تاریخ ایک طرف اشوک، اکبر اور دارا شکوہ کی تاریخ ہے۔ دوسری طرف مہا رانا پرتاپ، اورنگ زیب، شیواجی کی تاریخ ہے۔ اور اسی لیے جب وہ ایسے ہندوستانی سماج کا نقشہ کھینچتی ہے، جہاں ہندو اور مسلمان سچ مچ شیر و شکر نظر آتے ہیں تو یہ جی چاہتا ہے کہ "کاش ایسا ہوتا"۔ ہندو مسلمان قریب تھے، مگر ان میں کسی نہ کسی طرح تاریخی اور تہذیبی بُعد رہ گیا تھا۔ جس نے تقسیم کی بھیانک شکل اختیار کی جس نے "آگ کا دریا" کی چمپا کے سیاسی تصورات میں ہلچل پیدا کی۔

تہذیبی تصویر کشی کی اور بھی کئی شکلیں سامنے آئیں۔ احمد ندیم اور بلونت سنگھ کا نام پہلے آچکا ہے۔ پنجاب کی نمائندگی اشفاق احمد کی کہانیوں میں بڑی خوبصورتی سے ہوئی ہے۔ مگر ان کی کامیابی یہ ہے کہ ان کے یہاں پس منظر کبھی کہانی پر چھانے نہیں پاتا۔ اس قدر اعتماد کے ساتھ تراش خراش کے افسانہ نگار ہمارے ہاں کم ہیں۔ ابوالفضل صدیقی کے افسانوں میں بھی یہی تہذیبی عکاسی ہے، مگر اس میں جذباتیت نہیں ہے۔ وہ غیر جانبدار تماشائی ہیں جس کے لیے صرف روشن پہلو پیش کرنا لازمی نہیں۔ شکار کی زندگی متوسط طبقہ کی آلودگیاں، مشغلے، ان کی مصروفیات، ابوالفضل صدیقی نے جزئیات پر پوری قدرت کے ساتھ پیش کی ہیں۔ پھر جیلانی بانو ہیں جنھوں نے دکن کی سرزمین کو افسانے سے متعارف کرایا، یہاں کی بولی ٹھولی، یہاں کی تہذیب اور معاشرت کے مختلف پرت، گھریلو زندگی کی نجی تصویریں جیلانی بانو کے افسانوں میں ملتی ہیں۔ جیلانی بانو کے ہاں ماضی کے ماتم کناں کردار ہی نہیں ہیں، نئی زندگی کے نمائندہ کردار بھی ہیں جن میں اعتماد، حوصلہ اور عمل کی طاقت ہے گو ابھی ان کی تعداد کم ہے اور ان کی روشنی بھی محدود ہے۔ جیلانی بانو کے ہاں البتہ اس بات کا احساس ہونے لگا ہے۔ جیسے موضوعات محدود ہو گئے ہیں اور وہ اپنے کو دہرانے لگی ہیں اور کبھی کبھی بہت سطحی خیال کو پیش کرنے پر اکتفا کرنے لگی ہیں۔ "موم کی مریم" سے "پیاسی چڑیا" اور "جب بادل آئے" تک بڑا فاصلہ ہے۔ اس کے علاوہ واجدہ تبسم نے متوسط مسلمان گھرانوں کی نجی زندگی پر اچھے افسانے لکھے ہیں، انھیں کہانی "بننے" کا سلیقہ اور کہانی بیان کرنے کا فن بھی آتا ہے، ان کے ہاں زبان کا چٹخارہ ہے، جزیات پر قدرت ہے مگر یہ احساس ہوتا ہے کہ وہ قارئین کو لذت بخشنے کی خاطر جنس کا ذکر کر رہی ہیں۔ جنس ان کے یہاں منٹو کی طرح زندگی کے بھرپور اور ناگزیر حقیقت نہیں۔ واجدہ تبسم کے یہاں جنس کا ذکر آلودگی اور لذتیت کے ساتھ ہے۔ اس مزے کے ساتھ ہے جس سے بچے پہلی بار بزرگوں

سے چھپ کر شوق کی "زہر عشق" پڑھتے یا کوک شاستر کی تصویریں دیکھتے ہیں. اگر واجدہ تبسم اپنے کو جنس تک محدود نہ کریں تو غالباً وہ زیادہ کامیاب ہوں۔

منٹو کی بے محابا تصویر کشی کی روایت کو شوکت صدیقی نے پروان چڑھایا. شوکت، قصباتی زندگی کے نرم و نازک نوجوان کا عکاس نہیں ہے. شہروں کے تشنج، ہماہمی، جرم و تاریکی، کھلی سڑکوں اور آباد فٹ پاتھ کے باسیوں کا عکاس ہے۔ انھوں نے اس مخلوق کی عکاسی کی ہے جو ہمارے شہروں کے ساتھ مخصوص ہو گئی ہے۔ ہر قسم کی مخلوق — وہ کالے بازار والے جو لمبی لمبی موٹروں میں سفر کرتے ہیں۔ اسمگلر اور ان کے ایجنٹ، غنڈے، وہ جرائم پیشہ لڑکے جو فٹ پاتھ پر پیدا ہوتے ہیں اور وہیں مر جاتے ہیں۔ غرض ٹیڑھی میڑھی تصویروں کا ایک جہان آباد ہے لیکن شوکت اس کج مج زندگی کی کجی میں لذت نہیں لیتے، وہ انھیں ترغیب کا ذریعہ نہیں بناتے۔ کہیں کہیں وہ اس میں الجھ جاتے ہیں مگر ان کا نقطۂ نظر غیر صحت مند نہیں ہونے پاتا۔ سب سے بڑی بات یہ ہے کہ شوکت نے اپنی نثر کو شاعرانہ انداز بیان سے بوجھل نہیں ہونے دیا ہے۔ یہ ان کی خوبی ہے جو انھیں اپنے معاصرین میں ممتاز بناتی ہے۔

جہاں تک مختلف علاقائی تہذیبوں کی تصویر کشی کا تعلق ہے انور عظیم کے افسانے بھی بہار کی زندگی کی بھرپور عکاسی کرتے ہیں، اونگھتی ڈیوڑھی، جاگتے کھیت، جیسے افسانوں میں وہ مثبت کردار واضح طور پر سامنے آتا ہے جس کا ذکر جیلانی بانو کے سلسلے میں کیا جا چکا ہے۔ یہاں "یادِ ماضی سے غمگین، دہشت فردا سے نڈھال" کردار ہی نہیں ہیں۔ وہ بھی ہیں جنھیں فردا کا انتظار ہے وہ بھی جنھیں فردا پر بھروسہ ہے۔ اس ضمن میں بعض نئے افسانہ نگاروں کا ذکر بھی آئے گا جن کے ہاں معاشرے کی بڑی سچی تصویریں ملتی ہیں۔ مثلاً غیاث احمد گدی اور الیاس گدی نے مسلم سماج اور خاص طور پر نچلے متوسط طبقے کے ہندوستانی مسلمان گھرانوں کی بڑی کامیاب تصویریں کھینچی ہیں

جنھوں نے افسانہ "امام باڑے کی اینٹ" پڑھا ہے وہ غیاث کے ہونہار ہونے میں شبہ نہ کریں گے۔ اس کے علاوہ مسیح الحسن رضوی کے بعض افسانوں میں گویا قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کے افسانوں کی فضا کا تکملہ ہے یعنی ان مسلمان گھرانوں کی سرگذشت جو ہندوستان میں آباد ہیں وہ اس معاشرت کے لیے نہیں ترستے جس کا ماتم 'جلاوطن' اور 'آخری موم بتی' میں ہوا ہے۔ ہاں ان کے لیے ماضی ایک سوالیہ نشان ہے۔ پاکستان بہت دن تک ترغیب کا مظہر رہا اور آہستہ آہستہ ان میں ایک نیا اعتماد جاگا ہے۔ ایسے نوجوان لڑکے اور لڑکیوں نے جنم لیا ہے جو نئے سماج سے ہم آہنگ ہو چلے ہیں۔

تہذیبی افسانوں کے اس رجحان سے ایک فائدہ یہ بھی ہوا ہے کہ مختلف علاقائی بولیوں کے الفاظ اور مکالمے ہماری کہانیوں میں جگہ پانے لگے ہیں۔ جیلانی بانو اور واجدہ تبسم دکن سے، انتظار حسین، قرۃ العین، مسیح الحسن رضوی اتر پردیش کی زندگی سے، انور عظیم بہار سے، اے۔ حمید بنگال اور پنجاب کے معاشرے سے اور شوکت صدیقی کراچی کے بین الاقوامی شہر سے اپنے مکالمے اور اپنی مخصوص لفظیات چن کر پیش کر رہے ہیں۔

نئے تہذیبی افسانوں کی دو کمزوریوں کی طرف اشارہ کرنا البتہ ضروری ہے۔ ایک یہ کہ اکثر افسانوں میں نثر نہایت رنگین اور شاعرانہ لکھی جا رہی ہے۔ نثر کے بارے میں ایلیٹ نے بڑے پتے کی بات کہی تھی کہ اسے شیشہ نہیں ہونا چاہیے آئینہ ہونا چاہیے۔ یعنی اسے نہ دیکھا جائے بلکہ اس کے ذریعے سے اس کے آرپار دیکھا جائے۔ اصل مقصود زبان کا چٹخارہ نہ بن جائے بلکہ موضوع اور نفس کا خیال حاوی رہے۔ یہ سادگی اور براہِ راست انداز جو منٹو یا بیدی کے یہاں ملتا ہے، اس پر بہت کم ریاض کیا گیا ہے

دوسری کمزوری یہ ہے کہ تہذیبی افسانے میں عام طور پر پس منظر پیش منظر پر غالب آ جاتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ کردار اور واقعات محض کھونٹیاں

ہیں جنھیں صرف اندازِ بیان کی آسانی کی خاطر استعمال کیا گیا ہے۔ یہ بڑی خامی ہے۔ اگر پس منظر کہانی پر قابو پالے تو یہ فن کار کی کمزوری ہے۔ پس منظر کو کردار اور واقعات کی آئینہ داری اور ان کی تاثیر بڑھانے میں معاون ہونا چاہیے۔ اگر وہی سب کچھ ہو جائے تو کہانی کا توازن اور تناسب مجروح ہوتا ہے۔

دوسرا اہم میلان اردو افسانے میں یہ بھی رونما ہوا ہے کہ بڑے بڑے عظیم الشان بین الاقوامی قسم کے مسائل کے بجائے چھوٹے چھوٹے روزمرہ کے واقعات کی طرف توجہ کی جائے اور ان پر پوری فن کارانہ نزاکت اور چابک دستی سے لکھا جائے دراصل واقعات چھوٹے بڑے نہیں ہوتے، لکھنے والے چھوٹے بڑے ہوتے ہیں۔ اس دور کے لکھنے والوں میں بعض نے عمداً اپنے canvas کو مختصر سے مختصر کرنے کی کوشش کی۔ اس کوشش میں عشقیہ افسانوں کے رجحان کو بھی دخل تھا۔ عشقیہ افسانوں کا ۱۹۵۰ء کے بعد ایک زبردست ریلا آیا۔ بڑے نرم و نازک افسانے بھی لکھے گئے، جنھیں پڑھ کر بادِ شمال کے نرم و نازک جھونکے کا احساس ہوتا ہے مگر ان میں وزن نہیں ہے، فکری گہرائی نہیں ہے، وقار نہیں ہے۔

عشقیہ افسانوں میں خلیل احمد کا افسانہ "خزاں بدوش" تکنیک کے اعتبار سے بڑا ترشا ترشایا ہوا افسانہ ہے۔ پھر مری کے پس منظر میں ایک بلکہ دو ایسے رومان جن میں الفاظ کی گنجائش کم ہے، ایسی ہیروئن، جس کی بلیغ خاموشی ہی اس کا سب سے اہم مکالمہ ہے، بلکہ پوری شخصیت ہے۔ مگر اس کے باوجود اس افسانے میں گہرائی نہیں ملتی۔ بانو قدسیہ کا نرم و نازک افسانہ "گریباں گیر" ("ادب لطیف دسمبر ۱۹۵۶ء") اور بعض دوسرے افسانے بھی اس ضمن میں آتے ہیں۔

ان عشقیہ افسانوں کی خامی میرے نزدیک یہ ہے کہ یہ تھوڑی دیر کے لیے روح میں بالیدگی اور لطافت کا احساس تو ضرور پیدا کرتے ہیں، مگر ذہن کے لیے

نئے احساس اور نئی فکر کے دروازے نہیں کھولتے۔ وہ معمولی واقعہ میں آفاقی کیفیات کی آواز بازگشت پوری طرح نہیں سموتے، اسی لیے یہ افسانے کامیاب ہو سکتے ہیں مگر ان پر عظمت کی چھاپ نہیں ہے۔

بعض ایسے افسانے اس دور میں لکھے گئے جو کنویس کے اعتبار سے انتہائی مختصر ہونے کے باوجود معنویت سے بھرپور تھے۔ ان میں حقیقتوں کے نئے ادراک تک پہنچنے کی دعوت ہے۔ ان ہلکے پھلکے چھوٹے چھوٹے اشاروں سے حقیقت کے ادراک کی دعوت دینے والوں میں دو بالکل نئے افسانہ نگاروں نے بہت متاثر کیا ہے۔ ان میں سے ایک غازی صلاح الدین ہے اور دوسرا رتن سنگھ۔

غازی صلاح الدین کے زیادہ افسانے نظر سے نہیں گزرے مگر 'سوسن' 'مہربان' اور 'طوفان' سب کے سب چونکا دینے والے افسانے ہیں ان میں واقعہ عام طور پر بڑا مختصر ہے۔ رومانی چاشنی بھی نہیں ہے، عشق و عاشقی کی گرم اور شباب خیز باتیں بھی نہیں ہیں، مگر قارئین کے ذہن میں فکر و احساس کی ایک ہلکی سی لکیر چھوڑ جاتے ہیں۔ ....

....

....

.... "چاندنی رات میں" کا موضوع صرف اتنا ہے کہ ایک لڑکی جس کی شادی ہونے والی ہے، اس بات کا ارمان کر رہی ہے کہ اس کو کبھی رومان کی چاشنی میسر نہیں آئی یا "سوسن" میں دراصل ہیروئن خود سوسن نہیں ہے بلکہ عورت کا وہ تصور ہے جو ہیرو کے ذہن میں موجود تھا اور جس کی پاکیزگی پر وہ کبھی جی ہی جی میں خوش ہوتا تھا اور اس تصور کے دوسرے رخ سے وحشت زدہ، مایوس اور افسردہ۔

رتن سنگھ کی کہانیوں میں 'مریم'، (نقوش ۶۳ و ۶۴) خصوصیت کے ساتھ

قابلِ ذکر ہے۔ رتن سنگھ نے جنس ورومان کے پٹے پٹائے موضوعات سے دامن بچا کر انوکھے اور تازہ موضوعات کو لیا اور براہ راست اور سادہ اسلوب میں پوری نزاکت اور حسن کاری کے ساتھ ان لطیف تاثرات کو بیان کیا۔ 'مریم' ایک ایسے چڑچڑے اور اکھل کھرے مریض کی کہانی ہے جو بیڈ نمبر ۶ پر پڑا دوسرے مریضوں کے ملاقاتیوں کو حسرت سے دیکھا کرتا تھا مگر اچانک ایک آٹھ سالہ لڑکی جو کسی اور مریض کو دیکھنے والے خاندان کے ساتھ آئی تھی، اس کے پاس بھی آکر بیٹھنے لگتی ہے اور یہی ننھی منی سی مریم اس مریض کے احساس تنہائی ہی کو نہیں اس کے مرض کو بھی دور کردیتی ہے۔ اس کے ذریعے بجاج کو اجتماعی ہم آہنگی اور سماجی مطابقت کا احساس واپس مل جاتا ہے۔

ن دونوں فن کاروں کا انداز بیان سادہ اور براہ راست ہے۔ اس میں تیکھا پن اور توانائی ہے۔ یہ افسانہ نگاری کا وہ اسلوب ہے جس کی پرورش راجندر سنگھ بیدی، حیات اللہ انصاری اور غلام عباس کے افسانوں سے ہوئی ہے۔ اس میں نہ جذباتیت کا وفور ہے نہ جنس زدگی، لذتیت نہ اشتہار بازی، نہ سجی ہوئی شاعرانہ نثر ہے نہ عشق وعاشقی کی چاشنی۔ البتہ نارمل زندگی کا حسن اور کیف ہے۔ جسے نہ رومانی سہارے کی ضرورت ہے نہ گھن گرج کی۔

اس ضمن میں ایک اور افسانہ نگار بھی اہم ہے۔ 'سید قاسم محمود' جس نے 'موت کی خوشبو' جیسا افسانہ لکھا۔ سید قاسم محمود کے افسانے میں فکر واحساس کی تازگی اور توانائی کا احساس ملتا ہے، انسانیت کا ایک دردمندادراک ہے اس کے افسانوں میں مزاح کی ہلکی سی تندہی تیکھے پن کو اور گہرا کردیتی ہے۔ رواں نثر، شگفتہ احساس، فکر سے معمور انداز بیان سے بہت کچھ توقعات وابستہ کی جاسکتی ہیں تو اس کے افسانوں میں زندگی کی سنگینی کا احساس ہے اور حقیقت نگاری کا وہ تصور ہے جس پر قنوطیت اور افسردگی کی وہ ہلکی سی تہہ جمی ہوئی ہے جو فکر کو اکساتی ہے اور نئے حقائق پر غور کرنے کی دعوت دیتی ہے۔

نئے افسانہ نگاروں میں غلام علی چودھری، صلاح الدین اکبر، عبدالسلام، انور سجاد کے نام بھی قابلِ ذکر ہیں۔ رام لال بھی ایک زمانے سے لکھ رہے ہیں۔ مگر انھوں نے "او۔سی" میں حیرت خیز کامیابی حاصل کی ہے۔ "او۔سی" (شاعر، سالنامہ ۱۹۵۸ء) ہمارے بہترین افسانوں میں شامل ہونے کے قابل ہے۔ اس میں وہ نرمی۔ توانائی اور تیکھا پن ہے جسے چیخوف اور گوگول کی وراثت کہا جا سکتا ہے بڑی شگفتگی، چابک دستی اور حسن کاری کے ساتھ رام لال نے پورے سماج کے کھوکھلے پن پر تنقید کی ہے۔ اس کا ہیرو ایک ریلوے افسر ہے جو موجود نہیں ہے اور جس کے "او۔سی" ڈبے کو دیکھ کر اسٹیشن کا پورا عملہ اور مسافر سبھی اپنی شکایات لے کر فریادرسی کے لیے آئے ہیں۔ اسٹیشن ماسٹر اس بچے کو کھلا رہا ہے جو "او۔سی" سے نکلا ہے بعد میں معلوم ہوا کہ یہ بچہ تو صاحب کے چپراسی کا ہے اور صاحب "او۔سی" بھتہ" بنانے کے لیے اس اسٹیشن پر چھوڑ کر خود بیوی بچوں سے ملنے ایرانڈیا ایکسپریس سے آگرے چلے گئے ہیں۔ رام لال کی دوسری قابل ذکر کہانی "ایک شہری پاکستان کا" ہے جو تاثر کی شدت اور جرأت فکر دونوں حیثیتوں سے کامیاب ہے۔

اس کے علاوہ رشیدہ رضویہ۔ جمیلہ ہاشمی اور اختر جمال کی کہانیوں میں بھی تازگی اور توانائی ہے۔ رشیدہ رضویہ کو پڑھ کر قاضی عبدالغفار کا خیال آتا ہے۔ ان کے افسانوں میں غور و فکر کی گہرائی کا احساس ہوتا ہے۔ وہ خیالات کو کردار اور واقعات میں ڈھالنے کی بجائے ان کے براہ راست اظہار کی زیادہ قائل معلوم ہوتی ہیں اور یہ کیفیت ایسی ہے جو ان کے افسانوں کو انفرادیت بخشتی ہے۔ رشیدہ رضویہ کی افسانہ نگاری میں بڑے امکانات پوشیدہ ہیں، کیونکہ وہ محض تکنیک یا لذتیت میں الجھنے کے بجائے سماجی معنویت سے معمور سوال پوچھتی ہیں۔ اور پوری سنجیدگی اور صداقت سے پوچھتی ہیں "دجلہ میرا روئے!" "من وسلویٰ" (ساقی، کراچی۔ جون، جولائی ۱۹۵۸ء) اور "کاغذ کے صنم"

(ساقی۔ اکتوبر ۱۹۵۸ء) میں انھوں نے وسیع کنویں پر نئی لفظیات کے ساتھ اپنی فن کارانہ قدرت کا ثبوت دیا ہے۔

اور کون ہے جو 'بن باس'، لکھنے والی جمیلہ ہاشمی کے ذکر کو نظر انداز کر سکے جمیلہ ہاشمی کا یہ افسانہ اس صف کا ہے جس میں اشفاق احمد کا افسانہ "گڈریا" آتا ہے۔ مصنفہ نے جس غیر معمولی ضبط و نظم کا ثبوت دیا ہے اور جس طرح موضوع کے ریلے میں بہہ جانے کے بجائے اس پر قابو رکھا ہے اور جس طرح ہلکے لطیف اشاروں سے بلیغ انداز میں شدید جذباتی طوفانوں کی عکاسی کردی ہے، اس کی نظیریں اردو کے نئے افسانوں میں کم یاب ہیں۔ 'بن باس' (ساقی سالنامہ ۱۹۶۰ء) کے علاوہ ان کی کئی دوسری کہانیوں میں بھی یہی تازگی اور یہی ضبط و نظم موجود ہے۔

تیسری اہم افسانہ نگار خاتون اختر جمال ہیں۔ ان کا افسانہ "زرد پھول" (اذکار، آزادی نمبر ستمبر ۱۹۶۰ء) نہایت لطیف تاثر پیش کرتا ہے، ایک ایسی محبت کا تاثر جس کی زبان بے زبانی ہے۔ اور جس کی فریاد ہونٹوں تک بھی نہیں آتی۔

یہاں نئے لکھنے والوں میں ان کا ذکر بے کار ہے جن کا تذکرہ اس سے قبل بعض دوسرے مضامین میں کر چکا ہوں۔ مثلاً ضمیر جعفری نے افسانے میں تکنیک کے جو نئے تجربے کیے ہیں، ان کی اہمیت کی طرف پہلے توجہ دلا چکا ہوں۔ (شعور کراچی ۱۹۵۹ء) یا دیویندر اسر نے جس طرح بالغ ہونے سے قبل کے دور کی ذہنی الجھنوں اور شہری زندگی کے تشنج کو جس طرح افسانے کا موضوع بنایا ہے اس کا ذکر بھی کیا جا چکا ہے۔ ان کے علاوہ بھی بعض اچھے افسانہ نگار ہیں۔ جنھوں نے چند اچھے افسانے لکھے ہیں۔ مثلاً وزیر آغا کا افسانہ "فرشتہ" (کامران سرگودھا) اقبال مجید کے افسانے "عدو چاچا" اور "ٹوٹی چمنی" یا آغا بابر، ام عمارہ، عبدالسلام، نثار عزیز، کشمیری لال ذاکر اور عزیز اثری کے بعض افسانے اور

جاویدہ جعفری کا معرکتہ الآرا افسانہ "جاگے پاک پروردگار"۔

نئے دور کے افسانہ نگاروں کے علاوہ یہ بھی دیکھنا ضروری ہے کہ اس دور میں پرانے لکھنے والوں کی روش کیا رہی اور ان کا عام میلان کیا ہے۔ اگر غور سے تجزیہ کیا جائے تو اندازہ ہو گا کہ جانے پہچانے فن کاروں کے اسلوب اور نفس مضمون دونوں میں تبدیلی پیدا ہوئی ہے ۱۹۵۰ء کے بعد منٹو کے افسانوں کی نفسیات اور انداز و اسلوب پہلے کے افسانوں سے مختلف ہے۔ منٹو نے جنس پر لاتعداد افسانے لکھے جن میں سے بعض کامیاب ہیں اور اکثر بے روح، پھیکے اور سپاٹ ہیں مگر منٹو کے اس زمانے کے افسانوں میں روانی اور سادگی زیادہ ہے کردار نگاری پر واقعات نگاری سے زیادہ توجہ کی گئی ہے۔ وہ اچانک پھٹ پڑنے والے واقعات سے زیادہ کرداروں کی ذہنی کشمکش اور ان کے "بے کل باطن" کی طرف زیادہ متوجہ ہوتے ہیں اور سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ منٹو کے اس دور کے افسانوں میں خود نوشت کا سا انداز ہے وہ افسانے سے زیادہ یادداشت کے ٹکڑے معلوم ہوتے ہیں۔ ڈرامے کے بارے میں کہا گیا ہے کہ ڈراما، فٹ لائٹ کے دونوں طرف ہوتا ہے۔ اس کی کامیابی یہی ہے کہ دیکھنے والے (یعنی عملی زندگی) اور اداکار (یعنی نظریاتی زندگی) میں فرق مٹ جائے۔ منٹو کے یہاں یہ دیوار بہت باریک ہے۔ لکھنے والے منٹو اور زندگی کو جھیلنے والے منٹو میں بہت کم فاصلہ ہے۔

دوسرے اہم لکھنے والوں میں بھی تبدیلیاں ہوئی ہیں مثلاً کرشن چندر کا صحافتی انداز مدھم ہوا ہے۔ انھوں نے شروع میں رومانی افسانے لکھے جن میں ہلکا سا تاثر پیش کرنے کی کوشش کی گئی تھی۔ "یوکلپٹس کی ڈالی" ان میں قابل ذکر ہے۔ پھر کچھ نیم سیاسی نیم سماجی افسانے بھی لکھے جن میں عصر رواں کی رہتی بستی زندگی کو چند سیاسی اور نیم سیاسی مسائل کے پیرایے میں پیش کیا گیا تھا۔ فرق صرف یہ تھا کہ اب اس قسم کے افسانوں میں زیادہ ضبط و نظم تھا، گو اب

بھی سیاسی اور سماجی موضوعات کو کرشن چندر کامیاب افسانہ نہیں بنا سکے تھے۔ "موبی"۔ "بالکونی" یا "دو فرلانگ لمبی سڑک" والا انداز نہیں پیدا ہو سکا۔ پھر انھوں نے ہلکے تاثر والے افسانے لکھے جن میں احساس کی کچھ تازگی آئی۔ ان میں "مسکرانے والیاں" سب سے زیادہ اہم ہے جس میں جنس اور ہوس کے ایک نئے رخ کو پیش کیا گیا ہے۔ کرشن چندر نے تاثراتی اور امپریشنسٹ افسانے بھی لکھے جن میں علامتوں کے ذریعے نئی سماجی معنویت تک پہنچنے کی کوشش کی گئی تھی۔ ان میں "موہن جوداڑو کی کنجیاں" سب سے کامیاب ہے۔

اسی طرح عصمت کے افسانوں کا رخ بھی بدلا ہے۔ جنس سے ان کی دلچسپی بہت کم ہو گئی ہے "جڑیں" اور "دھانی بانکیں" (ڈراما) کی جذباتیت اور صحافتی انداز بھی ختم ہو گیا ہے۔ اور وہ پھر اپنے قلعے، یعنی متوسط طبقے کے گھرانوں کی چہار دیواری میں واپس آگئی ہیں جہاں "ننھی کی نانی" اور "بچھو پھوپی" اور ان کے ڈرامے "دوزخ" کی ہمیشہ لڑتی جھگڑتی رہنے والی ہیروئن ہے۔ کبھی کبھی بدن بنجری کے اندر چھپی ہوئی عورت بھی اس گھرانے کی دیواروں کے روزن سے جھانکتی نظر آتی ہے اور وحشت ناک قہقہے کے ساتھ گزر جاتی ہے۔ ان کے اس دور کے افسانوں میں یک کرداری افسانوں کا میلان نمایاں ہے۔ اب وہ سماج اور اجتماع کے تجزیے اور اس کے مسائل سے فرد کی طرف مڑی ہیں۔ لیکن فرد ان کے ہاں سماج سے غیر متعلق یا اس سے برسرپیکار نہیں ہے بلکہ سماجی ناہمواریوں اور بے انصافیوں کی کسوٹی ہے۔

خواجہ احمد عباس کے افسانوں میں "گیہوں اور گلاب" "سنترے" اور بعض دوسرے افسانوں میں ہندوستان کے ترقیاتی منصوبوں اور بدلتے ہوئے سماج کے تہذیبی پہلوؤں پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ البتہ "شکر اللہ کا" جیسا افسانہ انھوں نے بہت عرصے بعد لکھا ہے۔ "مسوری ۱۹۵۲ء" بھی اس دور کا افسانہ ہے۔ اور یہ دونوں افسانے ان کے فن میں سنگِ میل کا درجہ

رکھتے ہیں۔

بلونت سنگھ نے اپنے کئی افسانوں میں پنجاب کی دیہاتی زندگی کی تصویر کشی کی ہے۔ جزئیات نگاری پر انھیں زیادہ قدرت حاصل ہوئی ہے۔ مگر وہ نارمل زندگی سے ہٹ کر ڈاکوؤں اور مجرموں کی طرف ضرورت سے زیادہ متوجہ ہو گئے ہیں۔ البتہ ان کے افسانے "پہلا پتھر" میں ان کا فن نکھر کر سامنے آیا ہے

ممتاز مفتی کے ہاں بھی جنس زدگی اور ٹیڑھ کم ہوئی ہے۔ اور اس کی جگہ متین اور سنجیدہ موضوعات نے لی ہے۔ اُن کے فن میں تکنیک کا حسن۔ ضبط و احتیاط، پلاٹ اور کرداروں کی تراش خراش تو ہمیشہ سے ہے۔ اس میں نفس مضمون کی آلودگی البتہ اس دور میں کم ہوئی ہے "دودھیا سویرا" اور "ہماری گلی" (نیا دور۔ کراچی) ان کے اس دور کے افسانے ہیں جو خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہیں۔ ان دونوں میں جنس کا ذکر نہ مریضانہ انداز میں ہوا ہے۔ نہ لذتیت کے ساتھ۔ تکنیک دونوں کی ملتی جلتی ہے۔ آخر میں پڑھنے والا ایک ہلکا سا نفسیاتی جھٹکا محسوس کرتا ہے اور خیال آتا ہے کہ شاید ہم سب بہروپیے ہیں۔ شاید ہم سب اپنے اصلی وجود کو چھپائے ہوئے ہیں۔ شاید یہ دنیا نقلی چہروں اور بناوٹی شکلوں کی دنیا ہے جس میں فریب کا سکہ چلتا ہے اور سچ سات پردوں میں چھپا بیٹھا ہے۔

اگر رجحانات اور میلانات کی اصطلاحوں میں بات کی جائے تو پرانے افسانہ نگاروں میں خصوصیت کے ساتھ یک کرداری افسانے کا رجحان عام ہوا ہے۔ عصمت کا ذکر آ چکا ہے۔ سہیل عظیم آبادی کی کہانی "بھابی" اور "برگد کا درخت" مرزا ادیب کی کہانی "مائی بھاتاں" خدیجہ مستور کا افسانہ "دادا" اور ہاجرہ مسرور کا افسانہ "بھالو" رضیہ سجاد ظہیر کی کہانی "لنگڑی ممانی" اور "امرت والا فقیر" دیویندر ستیارتھی، ابو سعید قریشی اور مہندر ناتھ کے افسانوں میں

یہی ایک کلیدی کردار کے ارد گرد کہانی کا تانا بانا بننے کا میلان نمایاں ہے۔
دوسرا اہم میلان تہذیبی عکاسی کا ہے جس کا تفصیلی ذکر آچکا ہے۔

ایک اور اہم میلان سمبالک یا علامتی یا اساطیری طرز کے افسانوں کا ہے۔ ان میں کردار اور واقعات کا انتخاب دراصل فی نفسہٖ مقصود نہیں ہوتا، بلکہ یہ سب زیادہ گہری، زیادہ لطیف اور زیادہ بھرپور حقیقتوں کے اظہار کے لیے کام میں لائے جاتے ہیں۔ جس طرح تہذیبی عکاسی کے سلسلے میں داستانوں سے بہت کچھ کام لیا گیا ہے، اسی طرح سمبالک اور اساطیری افسانوں میں ہندو دیو مالا' یونانی دیو مالا اور عیسائی روایات سے بہت کچھ کام لیا گیا ہے۔ اس کی سب سے زیادہ اہم مثال ممتاز شیریں کا افسانہ "میگھ ملہار" ہے۔ جس انداز سے اس وسیع کنویس پر خیال انگیز اسلوب کے ساتھ ممتاز شیریں نے اس افسانے کے دائرے میں مختلف تہذیبوں کے اساطیری قصوں کو استعمال کیا ہے، وہ اردو میں آپ اپنی نظیر ہے اور بلاشبہ اس دور کی کامیاب ترین تخلیقات میں ہے۔ عزیز احمد کا طرز جداگانہ ہے وہ خیالات اور شعور کے اظہار کے لیے علامتیں قدیم تاریخ سے مستعار لیتے ہیں اور جزئیات نگاری اور قدرت بیانی سے تاریخ کو جیتا جاگتا افسانہ بنا دیتے ہیں۔

آخر میں اس رجحان کا ذکر واجب ہے جو اس دور کی اہم ترین وراثت ہے یعنی نارمل اور صحت مند زندگی کی کیفیات کو افسانے میں ڈھالنے کا فن۔ آرنلڈ بینٹ نے چیخوف کے بارے میں کہا تھا:-

'We have no writer and we have never had one – nor has France who could mould the material of life without distorting it, in as much complex forms to . such

an end of beauty."

یہی بات ہم آج راجندر سنگھ بیدی کے بارے میں کہہ سکتے ہیں۔ شاید اس میں پریم چند کے بعض افسانوں کو شامل کرنا پڑے، مگر حقیقت یہ ہے کہ یہ دور دراصل راجندر سنگھ بیدی کا دور ہے اگر بیدی نے صرف "اپنے دکھ مجھے دے دو" کہانی لکھی ہوتی تو بھی یہ انھیں کا دور ہوتا اور یہ ایک کہانی انھیں زندہ جاوید بنانے کے لیے کافی تھی، مگر لاجونتی کے بعد "اپنے دکھ مجھے دے دو" لکھ کر بیدی نے اردو کے عظیم ترین فن کاروں میں اپنا مقام بنا لیا ہے۔

زندگی کی ٹیڑھ سے بہت سے افسانے پیدا ہوتے ہیں۔ کبھی کبھی ایسا محسوس ہونے لگتا ہے جیسے ہمارے سبھی افسانہ نگاروں کو افسانہ لکھنے کے لیے کسی ایسے چشمے کی ضرورت ہے جو خارجی اشیا کو ٹیڑھا میڑھا کر کے دکھا سکے۔ مگر نارمل زندگی کے پیار، اس کی مستی، اس کے چھوٹے چھوٹے دکھ درد، اس کی میٹھی اور پاکیزہ بانی کو افسانے میں ڈھالنا، ایسے افسانہ نگار کا کام ہے جو قرنوں میں پیدا ہوتا ہے اور بیدی ایسا ہی افسانہ نگار ہے۔

ازدواجی زندگی کی ناکامیوں اور الجھنوں پر بہت افسانے لکھے گئے ہیں شوہر اور بیوی دونوں کی بے راہ روی کا ذکر ہوا ہے مگر چھوٹی چھوٹی گھریلو مسرتوں اور قربانیوں ایثار اور پیار سے افسانے کا تانا بانا بہت کم تیار کیا گیا ہے۔ زندگی کی ان عظیم ترین حقیقتوں اور ان اعلیٰ اقدار کا ذکر بہت کم ہوا ہے۔ جن کے جلوے چار دیواری کے اندر خاموشی اور نرم و نازک تاثرات کی شکل میں نظر آتے ہیں۔ ان چار دیواری کے اندر کتنے بڑے ایثار، کتنی عظیم قربانیاں اور کتنی زبردست اخلاقی عظمتیں بیدار ہوتی ہیں، ان تک صرف احساس اور بصیرت کی نظر ہی پہنچ سکتی ہے۔ "اپنے دکھ مجھے دے دو" کردار نگاری کے اعتبار سے، تاثر کی ندرت اور لطافت کے اعتبار سے، احساس تعمیر اور اسلوب کی دل کشی کے اعتبار سے اور سب سے زیادہ

فنی حسن اور خیال افروزی کے اعتبار سے، ہمارے دور کے کامیاب ترین افسانوں میں شمار کیا جائے گا۔

حیات اللہ انصاری کی سب سے بڑی خصوصیت توازن اور تناسب ہے۔ ان کی کہانیوں میں ٹھنڈک اور متانت ہے اور فن پر انھیں پوری دستگاہ حاصل ہے انھوں نے اردو افسانے کو موضوع کا تنوع بھی دیا۔ اس قدر تہ در تہ تعمیر اور اس قدر بامعنی سماجی شعور سے لبریز تخلیقی کارنامے ہمارے یہاں کم ہیں۔ "چچا جان" یوں تو ایک خاکہ سا معلوم ہوتا ہے۔ مگر اس افسانے میں چچا جان کی کھوکھلی شخصیت ہی کو بے نقاب نہیں کیا گیا ہے بلکہ پورے سماج پر زبردست چوٹ کی گئی ہے جو صرف ان لوگوں کو برگزیدہ سمجھتا ہے جن سے ذاتی مفاد حاصل ہوتے ہیں۔ گو ان سے عظیم تر قومی اور انسانی مفاد کو نقصان ہی کیوں نہ پہنچا ہو۔ ٹکنیک کا لطف یہ ہے کہ خود بیان کرنے والا چچا جان کی شخصیت کا ذکر نہایت ادب و احترام سے کرتا ہے اور اپنے بیان کے طنز سے بے خبر ہے اور چچا جان کی سماج دشمن کارروائیوں کی سنگین نوعیت سے بے خبر ہے۔ اس کے علاوہ "چھوٹی زنجیر" "موزوں کا کارخانہ" اور "شکستہ کنگورے" میں بھی یہی بصیرت، کردار نگاری پر بے پناہ قدرت، قطرے میں دجلہ دیکھ لینے کی یہی صلاحیت اور چھوٹے چھوٹے واقعات سے بڑی حقیقتوں تک پہنچنے کی قوت کا اظہار ملتا ہے۔

غلام عباس کے ہاں بھی اسی قدرت کا اظہار ہوا ہے وہ "اوورکوٹ" اور "فینسی ہیر کٹنگ سیلون" میں اپنی ان صلاحیتوں کا اظہار کامیابی سے کر چکے ہیں "سایہ" اور "کن رس" میں وہ اس قدر کامیاب نہیں رہے مگر انھیں بلاشبہ افسانہ کی ٹکنیک پر بڑی قدرت ہے۔ وہ بھی جنس، عشق یا سماجی اور سیاسی مسائل کے چیختے، دہاڑتے موضوعات کے بجائے لطیف اور نازک تاثرات کو اپنا موضوع بناتے ہیں۔ ان کے افسانوں کے اختتام حتمی اور قطعی نہیں ہوتے۔ وہ صرف اور زیادہ غور و فکر اور زیادہ بھرپور احساس کی دعوت

دے کر تمام ہو جاتے ہیں گو دکن رس، اور سایہ، میں اس ناتمامی کا احساس ضرورت سے زیادہ ہے۔ ان کا سنبھلا ہوا انداز، تاثر کی لطافت کو جذب کرنے اور قاری پر طاری ہو جانے والے اسلوب؛ شفاف زبان اور متنوع موضوعات سے اپنے افسانوں کا تانا بانا بننے کا انداز ۔ یہ سب باتیں انھیں ہمارے افسانہ نگاروں میں ممتاز کرتی ہیں ۔

احمد ندیم قاسمی کے افسانے " گھر سے گھر تک " میں بعض حضرات کو البرٹو موراویا کے افسانے " فلم ٹیسٹ " کا چربہ نظر آیا ہے اور یہ مماثلت بہرحال موجود ہے ۔ مگر احمد ندیم نزاکتِ احساس، تازگی اور ندرتِ ادا کے ماہر ہیں اور اس لحاظ سے ان کے اچھے افسانے خاصے کی چیز بن جاتے ہیں ۔

اس دور کے اہم افسانوں میں انور کے 'نروان' اور 'انتخاب' کا بھی شمار کیا جانا چاہیے انور ہمارے اہم افسانہ نگاروں میں ہیں موضوع پر قدرت اور افسانے کی تعمیر و تشکیل کے سلیقے کے لحاظ سے منفرد ہیں ۔

جدید اردو افسانے کے اس جائزے کے بعد اس کے چند کمزور گوشوں کی طرف اشارہ کرنا بھی ضروری ہے ۔ پہلی نمایاں کمزوری موضوعات کی یکسانیت اور خیال کے محدود ذخیرے کی ہے ۔ ابھی تک لے دے کر چند خیالات ہی بار بار دہرائے جاتے رہے ہیں ۔ مثلاً یہ خیال کہ سماج کی گندگی نے افراد کی نیک سیرتوں کو مسخ کر دیا ہے یا بظاہر پاکباز لوگ بھی دراصل فریبی ہوتے ہیں یا پھر ایسے سیاسی اور صحافتی خیالات جن کے ذریعے کسانوں، مزدوروں اور نچلے متوسط طبقوں کی حمایت کی جاتی ہے ۔ اس کے بعد جنس اور عشق و عاشقی کے موضوعات ہیں، غور طلب بات یہ ہے کہ جنس زدگی کی رو مدھم پڑنے کے باوجود ہمارا افسانہ اسی بھنور میں چکر کاٹ رہا ہے ۔ ہمارے اکثر افسانہ نگار اپنے دل کی بات کہنے یا اپنے احساس کی صحیح عکاسی کرنے کے

بجائے قارئین کے لیے چٹخارہ فراہم کرنے کی مصلحت میں پڑ جاتے ہیں۔ اس کے لیے لذتیت کی تلاش ہوتی ہے اور جنس اور عشق و عاشقی سے بڑی لذت اور گناہ سے بڑی ترغیب اور کون سی ہو سکتی ہے۔ ظاہر ہے کہ عشق و عاشقی اور جنس کو ادب کے موضوعات سے خارج نہیں کیا جا سکتا مگر فن، تہذیب جذبات کا کام ہے، جذبات کی دھن پر ناچنے کا نام نہیں۔

عشق و عاشقی کے بھی کئی تصور ممکن ہیں۔ ہمارے افسانوں میں اکثر و بیشتر عشق کا گرم اور ہیجان خیز تصور رائج ہے۔ عشق کے معنی یہاں جسمانی ملکیت اور محبوبہ پر قابو حاصل کرنے کے ہیں۔ جلتے ہوئے رخسار، ارغوانی ہونٹ اور گرم آغوش کا ذکر ہمارے افسانوں میں بہت ہوا ہے مگر نہ تو جنس اور جسمانیت ہمارے سماج کی اس قدر غالب حقیقتیں ہیں کہ ہم انھیں میں محو ہو کر رہ جائیں، نہ ابھی ہمارے اکثر ہم وطنوں کی رگ رگ میں اس قدر سمائی ہوئی ہیں۔

علاوہ بریں عشق کا ایک تصور وہ بھی ہے جو ہمیں بہت کچھ وراثت میں ملا ہے کہ عشق ایثار کا نام ہے، تطہیر جذبات، بے لوث خدمت اور سپردگی ایثار اور قربانی کا نام ہے۔ یہ عشق بنگال کی کہانیوں میں خصوصاً ٹیگور اور شرت چندر کے ہاں ملتا ہے۔ یہ تصور ہمارے افسانوں میں کم یاب ہے اور محض اعصابی عشق کے سہارے ہم بہت دور تک نہیں جا سکتے۔

ہمارا افسانہ جنس اور عشق کی بھول بھلیوں میں بہت کچھ کھو کر رہ گیا ہے۔ ان گنے چنے موضوعات سے باہر قدم بڑھانے کی ضرورت ہے۔ برّاعظم ہند کی اپنی ایک تہذیبی روایت رہی ہے۔ اسے ہمارے افسانے میں سمونے کی ضرورت ہے۔ ہمارے افسانے کو موضوع کا تنوع خیال کی گہرائی اور شعور اور بصیرت کی وسعت، پختگی اور پہنائی درکار ہے۔

دوسری اہم کمزوری طرز بیان کی آراستگی ہے۔ جس طرح شاعری میں ہم لب و رخسار اور آراستگیِ بیان کا سہارا ڈھونڈتے ہیں، اسی طرح افسانے

میں بھی شاعرانہ نثر اور جذباتی لب ولہجے سے افسانے کو آراستہ کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ یہ انداز اردو افسانے کے لیے خطرناک ہے۔ افسانے کو سادہ نثر کا سب سے بڑا اور سب سے زیادہ فن کارانہ ذریعہ اظہار ہونا چاہیے۔ اسلوب کے اعتبار سے ہمارا افسانہ مجموعی طور پر ابھی تک صنوبر کے سایوں میں بھٹک رہا ہے۔ اندازِ بیان کی مرصع کاری، خیال کی توانائی اور حقیقت پسندی کے کھردرے اور بے ساختہ حسن کو مجروح کرتی ہے۔ ہمارے افسانوی نثر میں زیادہ سادگی اور زیادہ براہ راست انداز پیدا ہونا چاہیے۔

ایک اور کمزوری ہے خیال کی سطحیت۔ ہمارے اچھے افسانہ نگاروں کے پاس مشاہدے کی قوت ہے تکنیک پر قدرت ہے، اندازِ بیان کی سحرکاری بھی ان کے اکثر فکری محرکات صحیح بھی ہوتے ہیں مگر ان کے پاس فکر اور فلسفے کا وہ آہنگ نہیں ہے جو عظمت بخشتا ہے۔ مربوط نقطۂ نظر کی کمی جگہ جگہ نظر آتی ہے۔ اسی لیے ہم افسانہ نگاری میں ابھی اقبال کا تصور نہیں کر سکتے۔ ابھی ہم اپنے افسانے میں ٹالسٹائے جیسی عظمت کے بارے میں سوچ بھی نہیں سکتے لیکن اگر خیال کی اہمیت اور آفاقی نقطۂ نظر کے فن کارانہ اظہار کی ضرورت پیشِ نظر رہے تو یقیناً ہمارا افسانہ ترقی کی منزلیں زیادہ تیزی اور زیادہ اعتماد کے ساتھ طے کر سکے گا۔

جولائی سنہ ۱۹۶۰ء

ناول

فہرست سازی میرا دستور نہیں گو مجھے فہرست سازی کی اہمیت سے انکار نہیں ہے۔ اعداد و شمار کی بھی اپنی اہمیت ہوتی ہے اور ان کی روشنی میں چھان بین آسان ہو جاتی ہے۔ اس کے بغیر ادبی ذخیرہ کی کیفیت اور کمیت کا اندازہ لگانا بھی دشوار ہے۔ پچھلے پچیس ۲۵ سال میں ہزاروں ناول چھپے اور بکے۔ اور کیسے کیسے ناول، رومانی، جاسوسی، ترجمے، طبع زاد، ایسے جن کی حیثیت اچھے ادبی ذوق کے لیے چھوت کی بیماری کی سی تھی، ایسے جو محدود حلقے میں رائج ہوئے اور ختم ہو گئے، ان سب کا شمار نہ ممکن ہے نہ لازمی، البتہ یہ بات حیرت ناک ہے کہ پچھلے پچیس سال میں صرف چند نام ہی باقی رہ گئے ہیں اور انھیں یاد کرتے وقت بھی ادبی مورخ اطمینان یا فخر محسوس نہیں کر سکتا۔

ظاہر ہے کہ کوئی تنقیدی جائزہ بھی ہر قسم کے ناولوں کا احاطہ نہیں کر سکتا۔ یہاں محض ادبی مرتبے کے ناولوں کا ذکر ہو گا۔ لیکن خود ادبی مرتبے کا تعین آسان نہیں۔ مختصراً یوں کہا جائے تو بے جا نہ ہو گا کہ ادبی مرتبے کے ناولوں سے مراد وہ ناول ہیں جن میں موضوع کے اعتبار سے فکری صلابت اور طرزِ تحریر میں ادبی چاشنی موجود ہو۔ گھٹیا ناول واقعات پر توجہ مرکوز کرتا ہے، ادبی ناول ان میں

مضر اقدار کی عکاسی کے لیے واقعات کو استعمال کرتا ہے۔ گھٹیا ناول کے لیے خارج کی تصویر کشی بڑا کام ہے، ادبی ناول کے لیے خارج بصیرت کا وسیلۂ اظہار بنتا ہے۔ ارسطو نے اعلیٰ سنجیدگی اور اعلیٰ صداقت کی ان ہی اقدار کی بنا پر ادب کو تاریخ پر ترجیح دی تھی۔ دیکھنا یہ ہے کہ یہ خوبیاں پچھلے پچیس ۲۵ سال کے کتنے اردو ناولوں میں پائی جاتی ہیں۔

۱۹۴۷ء میں جن ناولوں کی دھوم دھام تھی ان میں اب صرف کرشن چندر کے ناول شکست اور عصمت چغتائی کے ناول ضدی اور ٹیڑھی لکیر کے نقوش ذہن پر ثبت ہیں۔ ان تینوں ناولوں کا موضوع تھا عنفوانِ شباب کی کشمکش دور وہ تھا جب نئی رومانیت کے لب و لہجے کا چلن تھا۔ فلم دیوداس کے اثر سے ابھی پرانی نسل پوری طرح آزاد نہیں ہوئی تھی اور آزادی آزادروی اور آزاد خیالی کے ارمان نے عنفوانِ شباب کو انارکزم اور رومانیت سے قریب کر دیا تھا۔ ذکر سماجی استحصال اور تمدنی الجھنوں کا بھی ہوا مگر بنیادی طور پر شکست، ضدی اور ٹیڑھی لکیر تینوں بوہیمن ازم اور انارکزم کی سرحدوں کی داستانیں ہی تھیں۔ رومانی سرمستی، انفرادی خواہش اور تلاشِ نشاط ہی حاصلِ کائنات تھی اور سماجی ضوابط اور قانون مذہب اور اخلاق کے سبھی بندھن جو اس فطری خواہش سے ٹکراتے ہیں، پاش پاش ہونے چاہییں۔ یہ اظہارِ ذات کی باغیانہ خواہش، ناول پر حاوی رہی۔ اسی خواہش کی زد میں سماجی زندگی کے بہت سے نشیب و فراز آگئے کہ یہ دور ہی عنفوان شباب کی رومانیت کو سماجی سیاق و سباق بخشنے کا دور تھا جس کا ایک سرا قاضی عبدالغفار کے ناول لیلیٰ کے خطوط سے جا ملا تھا جنھوں نے رومانیت کی سرمستی، گھن گرج اور اسلوب کے رنگ و آہنگ کو سماجی معنویت کے لیے برتنے کی کوشش کی تھی۔ اہم بات یہ تھی کہ یہ ناول نئی موڑ کے نمائندہ تھے۔ اس دور کا نوجوان جذباتی، آزاد خیال اور لذت کا جویا، سنگین حقائق کے

سامنے چور، چور ہوا جاتا تھا مگر پتھریلی حقیقتیں اُسے خواب دیکھنے سے باز نہیں رکھ سکتی تھیں اور ان خوابوں میں وہ اپنی نجی آرزومندی کے رشتے اجتماعی فلاح سے بلکہ ایک مثالی سماج کی تشکیل سے جا ملاتا۔ اس کے ہاں ایک اضطراب تھا، غیر مرئی، انوکھا اور بے نام۔ ابھی اس کی کوئی سمت متعین نہ تھی گو وہ اسے کبھی ایک نام دیتا تھا کبھی دوسرا۔

تقسیم نے اس خواب دیکھنے والے نوجوان کو توڑ مروڑ کر رکھ دیا۔ وہ تو صرف خواب دیکھتا رہا اور حقیقتوں نے اسے چور چور کر ڈالا۔ اس نے سماج کی جن توہمات اور تعصبات کو اپنے خیال و خواب کی دنیا میں کچل ڈالا تھا، وہ اس شدت سے اُبھرے کہ ان کی بنیاد پر ملک، تہذیب، خاندان، گھر بار، حتیٰ کہ انسان کا وجود تقسیم ہو گیا۔ فرد کے اعتقادات اور اقدار خارجی زندگی کی حقیقتوں سے اس طرح ٹکرائے کہ شیشوں کے ٹکڑوں کی طرح بکھر گئے۔ تقسیم کا یہ کرب ایسا تھا جو ایک مدت تک اردو ناول پر کابوس کی طرح مسلط رہا۔

نجی اور اجتماعی سطح پر احتجاج کی یہ آواز بنیادی طور پر جذبے کی آواز تھی اس جذبے میں فکر کا عنصر کم تھا بے اطمینانی کا زیادہ اور اس بے اطمینانی کی صحیح سمت ہنوز متعین نہیں ہوئی تھی۔ یہ احتجاج دراصل عنفوان شباب کی ذاتی آزادی کی خواہش کا دوسرا نام تھا۔ اسی لیے اس دور کا انقلابی رنگ و آہنگ ہو یا جنسی آزادی کی آواز ہو یا مذہب اور اخلاق کے مسلمات کے خلاف سرکشی ہو، سب اسی قسم کے مزاج کا مختلف روپ تھے۔ اسی لیے اس دور کی آگہی میں تینوں تصورات گڈمڈ سے ہو گئے تھے۔ مارکس ازم، فرائڈ ازم اور انارکزم تینوں تصورات عنفوان شباب کی آزاد روی کی سرحد پر بکھرے ہوئے تھے اور ایک مدت تک ان کی درمیانی سرحدیں واضح نہیں ہوئی تھیں۔

فکر کی اس عقبی زمین کا تذکرہ کرتے ہوئے شاید ان اقدار کی نشان دہی ضروری ہے جنھیں ناول میں تلاش کیا جانا چاہیے ناول اگر واقعات یا

کرداروں کا آئینہ خانہ ہے تو فنی تقاضوں کو پورا نہیں کر سکتا بلکہ فن دراصل اس معنویت میں پنہاں ہوتا ہے جو ان واقعات اور کرداروں کو ناول بخشتا ہے۔ یعنی اچھا ناول پڑھنے والے کو نئی بصیرت مزید بخشتا ہے، فکر اور جذبے کی ترتیب نو کرتا ہے اور زندگی کو ایک نئے روپ میں دیکھنے اور بھوگنے کی صلاحیت بخشتا ہے گویا ناول کی عظمت کی بحث کا مدار اس کے جمالیاتی اقدار کے ساتھ ساتھ اس کے فکری اقدار پر بھی ہے۔ جمالیات ناول کے لیے بصیرت کے اظہار اور ترسیل کا ذریعہ ہے کیونکہ اسی کے ذریعے سے وہ قاری کے تصورات کو نئی سمت میں لے جاتا ہے اور زندگی کی بصیرت کا نیا موڑ دیتا ہے۔ انسانی زندگی کی بصیرت کے اعتبار سے ناول کے فکری ذخیرے یا فکری عظمت دونوں کو پرکھنا ہوگا۔

دوسری جہت خارج اور ناول کے اندرونی تانے بانے کے درمیان رشتے سے پیدا ہوتی ہے۔ ناول صرف اس بنا پر اچھا یا برا نہیں ہو سکتا کہ وہ اپنے ارد گرد بکھرے ہوئے سماج کے واقعات اور کرداروں کی کتنی اچھی یا کتنی بری عکاسی کرتا ہے، کیونکہ یہ تو اس کا موضوع نہیں اس کا خام مواد ہیں جن کے وسیلے سے اسے زندگی کے اعلیٰ تر شعور کا اظہار کرنا ہوتا ہے۔ اس طرح اچھا ناول ہمیشہ ہی زندگی کے خارجی مظاہر سے انسانی وجود کی نئی ہم آہنگی پیدا کرنے کی کوشش ہوتا ہے۔ اس لحاظ سے اندرونی اور بیرونی مہابھارت کے درمیان یہ مطابقت جتنی گہری اور جتنی بامعنی ہوگی ناول اتنا ہی عظیم ہوگا۔

ناولوں کی قدر و قیمت کا تعین بنیادی طور پر انھیں اقدار سے ممکن ہے۔ شکست اور ٹیڑھی لکیر کے کچھ ہی دن بعد راما نند ساگر کے ناول اور انسان مر گیا کا چرچا ہوا۔ چرچا اس کے دیباچہ کی وجہ سے زیادہ ہوا جس میں خواجہ احمد عباس نے فرقہ وارانہ فسادات کی ذمہ داری محض برطانوی

سامراج کے بجائے خود ہندوستانی مزاج کی کسی کمزوری پر ڈالنے کی کوشش کی تھی۔ اس بحث سے قطع نظر رامانند ساگر کا ناول خلوص، دردمندی اور مشاہدے کی قوت کے ساتھ لکھا گیا تھا۔ قتل و خون کی یہ فضا کچھ دنوں تک ہمارے ناولوں پر چھائی رہی۔ کچھ ادیبوں نے اس کو مختلف پہلوؤں سے دیکھا مگر اس دور کی اس غالب حقیقت کو نظرانداز کرنا ممکن نہ تھا۔ مثلاً منٹو جیسا فن کار بھی جو اس زمانے میں سماجی ذمہ داری سے کم و بیش انکار کر رہا تھا اور ترقی پسندوں کی سخت تنقید کر رہا تھا، 'سیاہ حاشیے' اور 'موذیل' جیسی کہانیاں لکھ رہا تھا جن میں فرقہ وارانہ فسادات کے بوجھ کے نیچے آ کر انسان کی شخصیت کی چھپی ہوئی نفسیاتی گرہوں کا پتہ لگانے کی کوشش کی گئی تھی۔ ساگر کا ناول ان چند مثالوں میں ہے جب دیباچہ اصل تصنیف کو کھا جاتا ہے۔ ساگر کا اچھا ناول دیباچے کی بحث کی نذر ہو گیا۔ ساگر کے ناول یا فرقہ وارانہ فسادات کے مسئلے پر لکھے ہوئے کسی ناول کی کامیابی کا دارومدار اس بات پر نہیں ہے کہ اس میں ہنگامی صورتِ حال کی دردمندانہ عکاسی کی گئی ہے یا فرقہ وارانہ فسادات کے المیے کی تصویرکشی ہوتی ہے، بلکہ اس کی کامیابی اس میں ہے کہ انسانی شخصیت کا سارا زہر ان ناولوں میں سامنے آیا۔ انھوں نے ایک غیر معمولی صورتِ حال سے انسان کی اندرونی شخصیت کی نئی سطح پر مطابقت یا مخالفت کرنے کی صلاحیت کو ظاہر کیا۔ ان ناولوں کی کش مکش انسان کے تہذیبی مزعومات، اقدار و اعتقادات اور زندگی کی سنگین حقیقتوں کے درمیان ٹکراؤ کی کش مکش سے پیدا ہوئی تھی۔ گہرائی سے دیکھا جائے تو یہ پوری صورت حال جو اس قسم کے ناولوں کے لیے عقبی زمین کا کام دے رہی تھی۔ دراصل ہندوستان کے ذہن اور دل، ضمیر اور اندرونی شخصیت، مزعومات اور عمل کی کشمکش تھی۔ ایک طرف تو یہ کش مکش ظاہر کرتی تھی کہ ہمارا دانش ور طبقہ، اس کے تصورات اور مزعومات ہندوستانی سماج سے کتنے

دور اور الگ تھلگ تھے، دوسری طرف اس سے یہ بھی ظاہر ہوتا تھا کہ خود ہمارے دانش وروں کے بھی اقدار و اعتقادات اور عمل میں حقیقی کش مکش موجود تھی اور سائنسی روشنی اور بصیرت سے ان کی ساری وابستگی محض جذباتی تھی۔ جس سے وہ اپنے اردگرد کے سماج کو تو درکنار خود اپنی شخصیت کے دوسرے گوشوں کو منور نہیں کر پائے تھے۔ یہ گویا اس بات کا ثبوت تھا کہ عنفوانِ شباب کے راستے سے انارکزم بوہیمین ازم سے جو جذباتی لگاؤ پیدا ہوا تھا، وہ محض بے بنیاد تھا اور حقیقت کی آندھی نے اسے شکست کر ڈالا وہ بھی اس طرح کہ خود ان کی اپنی شخصیتیں بھی فرقہ وارانہ فسادات کی آگ سے دو نیم ہو گئیں۔

لیکن ناول کی عقبی زمین پر اس صورت حال کے اثرات خاصے دوررس ثابت ہوئے۔ ایک طرف تو اس آگ نے پرانے سبھی جذباتی مزعومات کے آگے سوالیہ نشان لگائے اور نئے سرے سے تصورات کی نفی یا اگر ممکن ہو تو ان کی تعمیر نو کی ضرورت واضح کر دی۔ دوسری طرف تقسیم نے جو ناسٹلجیا پیدا کیا اس کی تلخی اور چاشنی مدتوں تک غالب رہی۔ ماضی کی طرف ہمارا رویہ کیا ہونا چاہیے؟ کیا ابھی تک زندگی کی ساری سوجھ بوجھ، مشترک تمدن کی ساری جھلکیاں، مستقبل کے سبھی خواب محض فریب تھے؟ اور اب اس نئی زندگی اتنا مہربان لمحۂ موجود کی طرف کون سا رویہ اختیار کرنا چاہیے؟ آئندہ چند سال تک ماضی کو لازمی طور پر ہمارے افسانوی ادب کا ہیرو ہونا تھا اور وہی ہوا۔

'میرے بھی صنم خانے' یقین اور گمان کی اسی دھوپ چھاؤں میں لکھا گیا۔ قرۃ العین حیدر، گو اس زمانے میں پاکستانی شہری تھیں، لیکن موضوع اور ان کی موجودہ شہریت دونوں کے پیشِ نظر اس کا ذکر ہندوستانی ناولوں ہی کے ضمن میں آتا ہے۔ قرۃ العین نے اس صنم خانے کے سبھی صنم بڑی محبت اور پیار سے تراشے ہیں اور ان کی پرستش بھی کی ہے۔ البتہ ان کو شکست کرنے کا فریضہ وقت کے ناگزیر اور بے رحم عمل کے ہاتھوں پورا ہوا ہے۔ زندگی

جاگیردارانہ نظام کی ہے اور اس جاگیردارانہ طبقے کی جو آہستہ آہستہ نئے صنعتی نظام میں ڈھل رہا ہے، انگریزی تعلیم اور تمدن اپنا رہا ہے اور ہندستان میں گویا بین الاقوامی کلچر کی نعمتوں کو اختیار کرتا جا رہا ہے۔ اس عمل میں ہندستانی سماج کی ساری قدیم تقسیموں کو مٹایا جا رہا ہے چھوت چھات، توہمات، ذات برادری، مذہب — مگر اس ساری فضا پر جذباتیت اور عنفوان شباب کی تصور پرستی غالب ہے۔ قرۃ العین نے جاگیردارانہ طبقے کے روشن خیال نوجوانوں کو مشترک ہندستانی تہذیب ہی کا نہیں عالمی تمدن کی اعلیٰ ترین اقدار کا بھی امین سمجھ لیا ہے۔ اسی لیئے جب زمینداری ختم ہوتی ہے تو گویا تہذیب انسانی کا خاتمہ ہوتا نظر آتا ہے یا جب تقسیم ہندستان ہوتی ہے تو بھی قرۃ العین اسے محض بلائے ناگہانی کے طور پر پیش کرتی ہیں، ان طبقوں کی ذمہ داری اس میں نہیں دیکھتیں جو انھیں اتنے عزیز ہیں۔

سیاسی اور تہذیبی بصیرت سے قطع نظر 'میرے بھی صنم خانے' میں بھی عنفوان شباب کا وہی رویہ ابھرتا ہے جس کا عکس کرشن چندر اور عصمت کے ناول پیش کر رہے تھے۔ میرے بھی صنم خانے کی مقبولیت کا سب سے بڑا سبب غالباً یہ تھا کہ جس چمکتی جگمگاتی اوپری طبقے کی زندگی کی عکاسی قرۃ العین کر رہی تھیں وہ اردو داں طبقے کے لیے نئی تھی۔ کلبوں کی زندگی، تعلیم یافتہ آزاد خیال مردوں اور عورتوں کی زندگی، جہاں جنسی زندگی پر گھریلو دیواروں کی قدغن تھی نہ پردہ دار خواتین کی گھٹی گھٹی سی آرزوئیں تھیں۔ یہ چمکتی زندگی نہ عصمت کے ناولوں کی گھریلو فضا میں تھی نہ کرشن چندر کے متوسط طبقے کے نگارخانے میں۔ اس لیے اس چمکتی دمکتی فضا نے جی موہ لیا۔ اس پر طرہ یہ ہوا کہ سماجی زندگی کی پرچھائیوں اور تہذیبی اکائی کے بکھراؤ کا عکس بھی اس کے پس منظر میں ابھرا۔ اتنا بہت کافی تھا۔ جس طرح ہندستانی سماج اٹھارہویں صدی کے تمدن پر بیسویں صدی کا پیوند لگا رہا تھا، اسی طرح قرۃ العین نے بھی ماڈرن زندگی

کی چمک دمک میں جاگیردارانہ نظام کی نفاستوں کا جوڑ لگایا اور اس میں نئی تعلیم یافتہ نسل کی رومانی دردمندی کا اضافہ کرکے بیجو کی داستان مکمل کرلی۔ بنیادی طور پر یہ فضا کا ناول ہے جس میں سماجی آہنگ کی آمیزش سے نئی سمت پیدا کی گئی ہے۔ فکری صلابت کی تلاش یہاں بے سود ہے۔

"میرے بھی صنم خانے" کا شاید سب سے خوب صورت رمزیہ حصہ وہ ہے جہاں تقسیم ہندوستان کو مہابھارت کی تلمیح کی مدد سے بیان کیا گیا ہے۔ ایک طرف کوروں ہیں دوسری طرف پانڈوں کا لشکر اور بیچ میں ارجن کا رتھ ہے جسے گیتا والے سری کرشن چلا رہے ہیں اور ارجن کے دل میں یہ دکھ ہے کہ دونوں طرف اس کے اپنے عزیز اور رشتے دار ہیں۔ وہ آخر کس پر وار کرے۔ مگر جس طرح یہ سب کچھ ہوا ہے ایسا لگتا ہے کہ اس میں کسی کا کوئی ہاتھ نہیں ہے۔ وہ تاریخی عمل قرۃ العین نے فراموش کردیا جو تقسیم ہندستان کی شکل میں انجام پایا۔ یہ نہیں ہوا تھا کہ اچانک انگریزوں کے جی میں آئی اور وہ ملک کو تقسیم کرکے چلے گئے۔ وہ نفرت کی آگ جو دھیرے دھیرے بھڑکی تھی، جس کی ذمہ داری ہمارے اپنے سر تھی، ہمارے اپنے تاریخی عوامل کے سر تھی جس میں بیجو جیسے نہ جانے کتنے نوجوان عملی طور پر سرگرم تھے، ان کے تذکرے کے بغیر ناول ایک رومانی معصومیت کے ساتھ تاریخی عوامل کے جرم و سزا پر محض جذباتیت کا ہلکا سا لبادہ ہی ڈال سکتا ہے۔ اس سے یہ مراد نہیں کہ اس ناول یا کسی اور ناول سے تاریخ کے مطالبات روا ہیں لیکن یہاں کمزوری تاریخی شعور کی ہے اور اس تاریخی شعور سے پیدا ہونے والی فکری توانائی کی۔

"آگ کا دریا" پاکستان میں لکھا گیا، تاریخی شعور، فنی بالیدگی اور فکری صلابت کے اعتبار سے کم سے کم میرے نزدیک وہ اس موضوع پر سب سے اچھا ناول ہے اور "میرے بھی صنم خانے" سے کہیں آگے۔

قرۃ العین کے فن میں جو چیز خاص طور پر اہمیت رکھتی ہے وہ جان بوجھ کر

الجھاؤ اور بکھراؤ کا استعمال ہے۔ بعض اسے شعور کی رو سے تعبیر کر لیتے ہیں حالانکہ دونوں میں فرق ہے۔ شعور کی رو تو گویا کسی کردار کے ذہن میں جس ترتیب یا بے ترتیبی سے مختلف خیالات گزرتے ہیں، ان کا جوں کا توں بیان ہے جس کے نمونے محمد حسن عسکری نے چائے کی پیالی یا حرام جادی۔ یا اس سے بھی بہتر طریقے پر کالج سے گھر تک میں پیش کیے ہیں یا سجاد ظہیر کے افسانے نیند نہیں آتی میں ملتے ہیں۔ الجھاؤ اور بکھراؤ سے میری مراد یہ ہے کہ کسی واقعے یا کردار کو بیان کرتے کرتے دوسرے غیر متعلق واقعات یا خیالات در آئیں اور ان میں جملۂ (یا صفحۂ) معترضہ کی صورت پیدا ہو جائے۔ یعنی وحدت تاثر ایک تسلسل اور ترتیب کے بننے کے بجائے غیر مرتب اور غیر مسلسل ٹکڑوں سے مل کر بنے۔ یہ بکھراؤ بھی ایک فن ہے بشرطیکہ آگے چل کر بیان کا سلسلہ ان تمام غیر مرتب اور غیر مسلسل ٹکڑوں میں ایک گہرا ربط پیدا کر دے جیسے دستاوسکی کے ناول BROTHERS KRAMAZOV کے پہلے سو صفحات کا بکھراؤ بعد کے بیان سے مربوط ہو جاتا ہے۔ قرۃ العین کے ہاں بکھراؤ تکنیک نہیں عادت ہے بلکہ مجھے معاف کیا جائے تو کمزوری ہے جسے آرٹ سمجھ لیا گیا ہے۔ قرۃ العین ترشے ہوئے پلاٹ پر قادر نہیں (ہاؤسنگ سوسائٹی اور کسی حد تک سیتا ہرن استثنا ہیں) یہ بکھراؤ اول تو بے جا الجھن پیدا کرتا ہے دوسرے تاثر کی شدت کو مجروح کر دیتا ہے۔

جس ناول نویس کی شہرت کا غلغلہ اتنا بلند ہو اس کے بارے میں یہ بات شاید عجیب سی لگے، مگر ان کے ناول پڑھتے وقت بار بار محسوس ہوتا ہے، جیسے ان کا ذہن قارئین کی طرف بھٹک جاتا ہو اور وہ اپنی بات کو بے کم و کاست اور بے محابا کہنے کے بجائے بے جا آرائش بیان اور آراستگی کی طرف متوجہ ہو جاتی ہوں۔

کچھ سال بعد زمینداری کے خاتمے کا اعلان ہوا جس نے دیہی معاشرت کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا۔ جاگیردار طبقہ آخری سانسیں لے رہا تھا مگر اس دھچکے نے

اس کی ساری آب تاب بھی ختم کر دی۔ لیکن زمینداری کا خاتمہ ایک ادھورا قدم تھا۔ جس نے پرانے آقاؤں کا دم تو نکال لیا مگر نچلے طبقے کے دبے کچلے کسانوں کے لیے پیغامِ راحت نہ لا سکا۔ پرانے آقاؤں کی جگہ نئے آقا ابھرے اور دیہاتوں میں تو دولتی کسان نے زمیندار کی گدی سنبھال لی مگر اس کی تہذیبی میراث جداگانہ تھی۔ دیہات کی تصویر کشی اردو ناول میں قاضی عبدالستار ہی کے ذریعے ہوئی۔ سجے ہوئے اندازِ بیان اور شاعرانہ اسلوب کے باوجود قاضی عبدالستار کا مشاہدہ گہرا اور تخیل کی اڑان بلند ہے۔ قاضی کو فضا کا جادو جگانے کا فن آتا ہے گو ان کی ہمدردیاں واضح طور پر مرتے ہوتے جاگیردارانہ طبقے کے ساتھ ہیں۔ جن کی وضع داری اور تہذیبی آب و تاب کو وہ فراموش نہیں کر پاتے۔ قاضی سے پہلے ہمارے نئے دیہاتوں کی ایسی بھرپور عکاسی کبھی نہیں ہوئی تھی۔ 'شکست کی آواز'، اور اس کے بعد 'شب گزیدہ'، دونوں میں یہ عکاسی ایسی تابناک ہے کہ دیہات کی پوری تصویر آنکھوں کے سامنے آجاتی ہے۔

قاضی ہی نے اس دور کے دو تاریخی ناول لکھے 'غازی صلاح الدین' اور 'دارا شکوہ'، اور دونوں میں تخیل کے زور سے ماضی کو پوری رنگارنگی کے ساتھ زندہ کر دکھایا۔ اس سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ ان کا تاریخ کا مطالعہ جزئیات تک پھیلا ہوا ہے۔ اور ان جزئیات سے ان کے تخیل کو غذا ملتی ہے۔

راجندر سنگھ بیدی کے ناول 'ایک چادر میلی سی' کا حسن تہذیبی تصویر کشی ہی میں مضمر ہے۔ مرکزی خیال تو صرف اتنا ہے کہ انسانی زندگی مفاہموں سے لبریز ہے۔ ہر قدم ناگوار حقیقتوں اور کچھ دشمن چہروں سے سابقہ ہے تو کبھی ماضی کے ٹوٹے اور بے جوڑ رشتوں سے، اور انسانی زندگی کا تقاضہ یہ ہے کہ حالات جن ناگوار حقیقتوں کی گود میں پھینک دیں، انھیں سے سمجھوتہ کرو۔ رانو کے لیے یہ سمجھوتا بہت دل دوز تھا، لیکن کہانی کا پس منظر اس کے پیش منظر سے کہیں

آگے ہے اور اسی وجہ سے وہ پنجاب کی قصباتی زندگی کو پورے تہذیبی سیاق و سباق کے ساتھ بیان کرتی ہے کہ وہ زندگی کا ایک ٹکڑا معلوم ہونے لگتی ہے۔ بیدی کا ناول زبان کی ناہمواری اور انداز بیان کے کچے پن کے باوجود اردو کے اعلیٰ ناولوں میں گنا جائے گا کیونکہ اس میں خیال کا حجم تجربے کی روشنی میں ڈھل کر فن کا روپ رنگ اختیار کر گیا ہے۔

عصمت کے ناول معصومہ' اور 'دل کی دنیا' اس عرصے میں شائع ہوئے، مگر معصومہ کمزور ہے اور 'دل کی دنیا' کینویس کے اعتبار سے افسانے سے زیادہ نہیں۔ البتہ کرشن چندر کے متعدد ناولوں کی ناکامی کے باوجود 'دادر پل کے بچے' اور 'گدھے کی سرگزشت' قابلِ لحاظ ہیں۔ کرشن چندر اپنے اسلوب کو دل چسپ اور شاعرانہ بنانے اور کہانی اور کردار دونوں کو عام فہم سطح تک قائم رکھنے کی کوشش کرتے ہیں اور اکثر اس کوشش میں فکری صلابت اور فلسفیانہ گہرائی کو صحافتی دل چسپی کی خاطر قربان کر دیتے ہیں۔ لیکن پھر بھی فن پر ان کی دسترس اور عصری زندگی کی سوجھ بوجھ ایسی پکی اور سچی ہے کہ ان کی زود نویسی کے باوجود کہیں کہیں جلوہ دکھا جاتی ہے۔ 'دادر پل کے بچے' اسی قسم کے ناولوں میں ہے۔

'گدھے کی سرگزشت' کو بہت سے لوگ طنز و مزاح کی صف میں رکھیں گے اور اسے باضابطہ ناولوں کی فہرست میں جگہ نہ دیں گے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ طنز کے سارے آداب و لوازم کو ملحوظ رکھنے کے بعد بھی عصری زندگی کی پیچیدگی اور رنگا رنگی کو کرشن چندر نے اس ناول میں بڑی خوبی سے سمویا ہے۔

اس دور کے اہم ناولوں میں حیات اللہ انصاری کا ناول 'لہو کے پھول' بھی شمار کیا جائے گا جو پانچ جلدوں میں شائع ہو کر اردو کا ضخیم ترین ناول قرار پایا۔ اس ناول میں حیات اللہ انصاری نے سنہ ۱۹۱۱ء سے سنہ ۱۹۵۰ء تک یا اس کے قریب قریب ہندوستانی سماج کی تہذیبی اور خصوصاً سیاسی کروٹوں کی تاریخ بیان

کی ہے، اسی لیے صحافت کا بیانیہ انداز زیادہ غالب ہو گیا ہے۔ البتہ جہاں کہیں حیات اللہ کا قلم تہذیبی زندگی کی مختلف پرتوں کا بیان کرتا ہے، وہاں ناول نئی بلندیوں کو چھو لیتا ہے۔ ہندوستانی ریاستوں کے محلوں کی اندرونی زندگی، قدیم مسلم جاگیردارانہ گھرانوں کی ریت رسمیں اور تہذیبی فضا، متحدہ اور منقسم ہندوستان میں قوم پرست مسلمانوں کا المیہ ــــ یہ سب کچھ بڑی دردمندی اور ہنرمندی سے بیان ہوا ہے۔ 'لہو کے پھول' یقیناً عظیم نہیں، لیکن اہم ناول ضرور ہے۔

اس کے بعد جن ناولوں کا ذکر آئے گا ان میں عظمت نہیں۔ شاید ان سب کو اہم بھی نہ کہا جا سکے۔ لیکن ان میں کئی قابلِ لحاظ ہیں۔ بعض کی حیثیت ایسے خاکوں کی ہے جن میں مشق اور ریاضت سے رنگ بھرا گیا تو شاید آگے بہتر تخلیقات کا وجود ممکن ہو سکے۔ کچھ ایسے ہیں جو پڑھتے وقت اچھے لگتے ہیں لیکن ہاتھ سے چھوٹنے کے تھوڑی دیر بعد ہی ذہن سے فراموش ہونے لگتے ہیں۔

خواجہ احمد عباس ہمارے پرانے پختہ مشق ناول نگار ہیں لیکن اس عرصے میں بھی ان کا کوئی ایسا ناول اردو ادب کے حصے میں نہیں آیا جو ادبی شہ کار کی حیثیت رکھتا ہو یا اپنے مصنف کی صلاحیتوں کا پوری طرح اظہار کر سکتا ہو۔ نام گنانے سے کوئی فائدہ نہیں لیکن خواجہ احمد عباس کے صحافتی رنگ نے اور آسانی سے اور جلد اثر دکھلانے کی کوشش نے ان کے ناولوں کو اعلیٰ سنجیدگی کی سطح تک پہنچنے نہیں دیا۔

انور عظیم کا ناول 'پرچھائیوں کی وادیاں' چھپا جس میں ایک چھوٹے سے تعلیمی حلقے کی مختلف ہستیوں کی نفسیاتی پیچیدگیوں اور سماجی تہہ داریوں کی تصویر کشی کی گئی تھی۔ انور عظیم ہمارے ان لکھنے والوں میں ہیں جن کی کہانیاں تہذیبی مرقعے ہوا کرتی تھیں لیکن ایسا لگتا ہے کہ اس ناول میں تہذیبی تصویر کشی اور نفسیاتی تحلیل کے تقاضوں کے درمیان وہ اس طرح الجھ کر رہ گئے ہیں کہ ناول

میں معنویت پیدا نہیں ہو سکی۔

آمنہ ابوالحسن کا نیا ناول 'سیاہ سرخ سفید'، رضیہ سجاد ظہیر کا 'سمن' اور 'سرِ شام'، صالحہ عابد حسین کے ناول 'راہ عمل'، 'اپنی اپنی صلیب'، اور حامدی کشمیری کا ناول 'بادلوں کے خواب' اس دور کے اچھے ناولوں میں شمار کیے جائیں گے۔ ان میں دل چسپی رنگینی اور کشش ہے

پچھلے چند مہینوں میں البتہ ایک اہم ناول علیم مسرور کا 'بہت دیر کر دی' نظر سے گزرا جو چونکا دینے کی حد تک کامیاب اور اعلیٰ تھا۔ علیم مسرور نئے لکھنے والے ہیں لیکن کردار نگاری کا سلیقہ، واقعہ نگاری کا سنبھلا ہوا انداز، مکالموں کی شگفتگی اور سلجھی ہوئی نثر ان کی فن کارانہ پختگی کی گواہی دیتی ہے۔ پلاٹ اور کردار نگاری دونوں کے لحاظ سے خاصا روایتی ہے لیکن ناول نگار نے انسانی کردار میں تبدیلیاں پیدا کرنے والے نفسیاتی عوامل اور سماجی محرکات کو جس طرح ایک فنی تجربے کے روپ میں ڈھال دیا ہے وہ اسے خاصے کی چیز بنا دیتا ہے۔

۲۵ سال اور صرف چند گنے چنے ناول۔! فہرست بنانا مقصود بھی نہیں اور دوسرے اور تیسرے درجے کے ناولوں کی فہرست بنانا ممکن ہے نہ مفید، لیکن چند گنے چنے نام اردو ناول نگاری کی نئی جہات کا اندازہ لگانے کے لیے کافی ہیں۔ بلاشبہ اردو ناول پچھلی ربع صدی کے مقابلے میں بااستثنائے پریم چند اس ربع صدی میں کہیں آگے نکل آیا ہے مگر ابھی وہ عالمی شہ پاروں کے مقابلے میں ابتدائی حالت ہی میں ہے۔ ابھی اس میں فکر کی تابناکی، مشاہدے کی قوت، تجربے کی بلوغت اپنے عروج تک نہیں پہنچ سکی ہے۔

اگست ۱۹۷۲ء

ڈراما

اردو ڈرامے کی رفتار پر دو حیثیتوں سے غور کیا جا سکتا ہے۔ ایک اس لحاظ سے کہ اسٹیج کس حد تک مقبول ہوا اور اسٹیج پر کس قسم کے ڈراموں نے قبول عام کی سند پائی۔ دوسرے اس حیثیت سے کہ اردو میں کس قسم کے ڈرامے لکھے گئے۔ بظاہر یہ بات کچھ عجیب سی معلوم ہوتی ہے کیوں کہ ڈرامے کا تصور اسٹیج کے بغیر ممکن نہیں ہوتا۔ ڈراما صرف لکھی اور پڑھی جانے والی چیز نہیں ہے بلکہ ڈرامے کا مسودہ اور اس کے مکالمے محض ایک جزو کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اسٹیج پر ڈرامے کی کامیابی کے لیے ... اچھے ڈرامے کے علاوہ بہت سے دوسرے اجزا درکار ہوتے ہیں۔ مثلاً اداکاری، پوشاک، اسٹیج کی آرایش اور سیٹنگ، روشنی، موسیقی اور وہ آہنگ و ترتیب جسے ڈائرکٹر کی ہنرمندی سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ ڈراما صرف مکالموں، اور واقعات ہی سے عبارت نہیں ہوتا بلکہ وہ بامعنی خاموشیوں اور بے نام لمحوں سے بھی عبارت ہوتا ہے۔

اردو ڈرامے کی بدقسمتی ہے کہ اسٹیج کی روایت پوری پنپ نہ سکی۔ گو اردو ڈرامے کی ابتدا معدودے چند زبانوں کو چھوڑ کر باقی تمام ہندوستانی زبانوں میں سب سے پہلے ہوئی اور ہندوستان گیر مقبولیت کا شرف ایک مدت

تک حاصل رہا، مگر اس کا انحطاط بھی مکمل ہوا۔ جس وقت اردو ڈرامے اسٹیج پر تہلکہ مچا رہے تھے، اس وقت ہمارے ادیب اور نقاد اردو کو ادبی صنف تو کیا فن شریف تک قرار دیتے ہوئے ہچکچاتے تھے۔ لیکن جب اردو اسٹیج کا زوال مکمل ہو گیا اور ڈرامے کا رشتہ عوامی زندگی سے بہت کچھ ٹوٹ گیا۔ تب سنجیدہ ادبی ملقوں میں ڈرامے کی اہمیت کا تھوڑا بہت اعتراف کیا جانے لگا۔

لیکن اس کمی کا اچھا پہلو بھی ہے۔ اسٹیج سے قریبی رابطے کی بنا پر اردو ڈرامے سستے مذاق اور چھچھورے پن سے سمجھوتہ کرنے پر بہت کچھ مجبور تھے عوام کے ذوق سلیم کی رہنمائی کرنے اور ڈرامے کے فن کو بالیدگی بخشنے کے بجائے ہمارا اسٹیج گھٹیا تماشہ بن کر رہ گیا تھا۔ ادبیت کاروبار کی نذر ہو رہی تھی۔ اور زیادہ تر ڈراما نگار یا تو قدیم ضمیاتی قصوں کو ڈرامائی روپ میں ڈھال رہے تھے یا شکسپیر، مولیر اور دوسرے مشاہیر کے ایسے ڈراموں کے چربے اتار رہے تھے جو اسٹیج پر کامیاب ہو چکے تھے۔ ان میں سے کوئی ڈراما نگار سماجی اور تہذیبی مسائل پر سوچنے اور انھیں ڈرامے کا فکری محور بنانے کی ہمت نہ کر سکتا تھا۔

اسٹیج کے مکمل زوال کے بعد سمجھوتے کی یہ ضرورت ختم ہو گئی۔ کاروباری تقاضے پیش نظر نہ رہے اور مغربی ادبیات کے اثر کی وجہ سے سنجیدہ مصنفین بھی ڈرامے کی صنف کی طرف متوجہ ہوئے۔ یہ ڈرامے اسٹیج کے لیے نہیں تھے رسالوں میں چھپنے اور کتابوں میں شائع ہونے کے لیے لکھے جاتے تھے۔ اس لیے ہر ڈراما گویا خلوت سے شروع ہوتا تھا اور خلوت میں ختم ہو جاتا تھا۔ لکھنے والے کی میز سے پڑھنے والے کی میز تک کا یہ سفر ڈرامے کے لیے غیر قدرتی سا تھا۔ ڈراما لکھتے وقت نہ اسٹیج کی ضروریات کو پیشِ نظر رکھتا تھا، نہ تماشائیوں کے ردِّ عمل یا ٹکٹ گھر پر ٹکٹوں کی بکری کو۔ اس کا

لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ ایک طرف تو ہمارے اکثر ڈرامے اسٹیج کے تقاضوں پر پورے نہیں اُترے۔ وہ صرف کتابی ڈرامے ہیں جو صرف پڑھے جاتے ہیں کھیلے اور دیکھے نہیں جا سکتے۔ وہ زندگی کی متحرک اور حقیقی تصویر ہونے کے بجائے اس کی لفظی تصویریں ہیں۔ وہ زندگی کا متحرک جزو نہیں، ......

.... دوسری طرف یہ ڈرامے ہر قسم کی تہذیبی اور سماجی مسائل پر لکھے گئے ہیں۔ ان میں تاریخی ڈرامے بھی ہیں، پردے اور دقیانوسی قدروں کے خلاف بھی ہیں، بت شکنی کے جوش اور انقلاب کی حمایت میں لکھے ہوئے ڈرامے بھی۔ غرض پہلی بار ڈرامے میں بھی وہ آوازیں سنائی دینے لگیں جو اردو ادب کی دوسری اصناف میں گونج رہی تھیں۔ پہلی بار حقیقی فکر اور حقیقی تجربے نے ڈرامے کو تب و تاب بخشی۔

لیکن یہ سب باتیں آزادی سے پہلے ہو چکی تھیں۔ آزادی سے پہلے ہی اس کا شعور بھی تھوڑا بہت ہو چلا تھا کہ اسٹیج کو اعلیٰ مقاصد کے لیے استعمال کیا جا سکتا ہے۔ اور تھیٹر کو ایک عظیم تہذیبی قوت بنایا جا سکتا ہے۔ آزادی کی تحریک میں بھی اسٹیج نے تھوڑا بہت حصہ لیا۔ ہندوستانی عوامی تھیٹر قایم ہوا، پرتھوی تھیٹر قائم ہوا اور اردو کے متعدد ڈرامے اسٹیج کیے گئے، مگر ان کی حیثیت تجربوں کی سی تھی۔ ان سے اسٹیج کی باقاعدہ کسی روایت کی کوئی داغ بیل نہیں پڑی۔ اس کے علاوہ آزادی سے قبل بھی ہر قسم کے ڈرامے لکھے جاتے تھے۔

ادب میں یوں بھی حد بندیاں قطعی نہیں ہوا کرتیں۔ زمانہ اور روایت کا تسلسل ایک ایسا سلسلہ ہے جس کی کڑیاں الگ الگ کرنا ناممکن ہے۔ اس لحاظ سے یہ کہنا دشوار ہے کہ ۱۹۴۷ء میں اچانک ایک نئے قسم کا ڈراما وجود میں آگیا یا چند ایسے تصورات نے جنم لیا جن کا نشان اس سے پہلے نہیں ملتا۔ اسٹیج کا احیا اس دور میں بھی نہیں ہوا گو پرتھوی تھیٹر کے علاوہ

اردو تھیٹر اور ہندوستانی تھیٹر بھی قائم ہوئے۔ مختلف یونیورسٹیوں، کالجوں اور شہروں میں اردو ڈرامے کا چرچا شروع ہوا۔ یہی نہیں بلکہ مرکزی حکومت کی سرپرستی میں، سنگیت ناٹک اکاڈمی قائم ہوئی، بہترین اداکاروں کے کمال کا اعتراف کیا گیا اور مرکزی اور صوبائی حکومتوں کے چند سربراہوں نے اسٹیج کی سرپرستی بھی شروع کی۔ حالاں کہ اس سرپرستی سے اردو بعض وجوہ سے مستفید نہ ہو سکی۔ مجموعی طور پر ان سب اقدامات کے باوجود اردو ڈرامے کے لیے اسٹیج وجود میں نہ آسکا۔

۱۹۴۷ء کے بعد کا ڈراما پھر بھی کئی معنوں میں زیادہ حقیقت پسند تھا۔ آرائش، موضوعات اور مصنوعی رنگ و روپ کی جگہ سماجی مسائل کی عکاسی نمایاں ہونے لگی۔ ڈراما زندگی کے تنوع اور پیچیدہ پہلوؤں کی داستان بن گیا۔ گو اب بھی اس میں پوری طرح فکر کی گہرائی اور فنی پختگی نہیں آئی۔ ۱۹۴۷ء کا سال آزادی کا سال تھا اور اس کے ساتھ ہی ساتھ وسیع پیمانے پر فرقہ وارانہ فسادات اور خون خرابے کا سال بھی تھا۔ برصغیر ہندو پاکستان کے درمیان تقسیم کی لکیر کھنچ گئی اور اس لکیر کے دونوں طرف ہزاروں۔ لاکھوں مہاجر بے گھر بے در ہو کر منتقل ہوئے اس المیہ نے ہمارے ڈراما نگاروں کو متاثر کیا۔ پھر ایٹم بم کی تباہ کاریوں اور روس اور امریکہ کی ٹھنڈی لڑائی کے، عظیم شکل اختیار کر لینے کے خطرے نے امن عالم کو بھی ادب کا اہم موضوع بنا دیا۔ اس کے ساتھ ساتھ ہندوستان میں پہلے پنج سالہ پروگرام کی کامیابی، زمینداری کے خاتمے اور متوسط طبقے کی تباہ حالی کے موضوع پر بھی کئی ڈرامے لکھے گئے۔

سب سے پہلے ڈراما نگاروں کی صف میں بزرگوں کا نام آنا چاہیے ان میں بہت سے لوگ ایسے ہیں جنھوں نے اس دور میں کوئی اہم ڈراما نہیں لکھا، لیکن پروفیسر محمد مجیب نے اس دور میں بھی کئی اچھے ڈرامے

لکھے۔ "حبہ خاتون" "ہیروئن کی تلاش" اور "آزمائش" ......
قابل ذکر ڈرامے شمار کیے جاتے ہیں۔

مجیب صاحب اسٹیج کے تقاضوں کو ملحوظ رکھتے ہیں لیکن کبھی کبھی ان کے ... اندر چھپا ہوا انشا پرداز، ڈراما نگار کو شکست دے دیتا ہے اور مکالمے اس قدر طویل ہو جاتے ہیں کہ ان کی حیثیت مختصر مقالے کی ہو جاتی ہے۔ مجیب صاحب سماجی طور پر اہم مسائل پر قلم اٹھاتے ہیں، اور ہر قسم کے موضوعات کو ڈرامے کے فنی لوازم کے ساتھ نباہ لیتے ہیں۔ لیکن ان کے ڈراموں میں بھی فکر کی گہرائی اور عظمت کے نشانات شاذ ہی نظر آتے ہیں۔ کہیں کہیں توازن اور وحدت تاثر بھی نظر انداز ہو جاتا ہے۔ جس کی مثال "آزمائش" میں بخت قال کے مکالمے ہیں اس دور کے اہم ڈراما نگاروں میں سب سے پہلے اوپندر ناتھ اشک کا نام آتا ہے۔ اشک نے تقسیم کے بعد اردو میں کم ڈرامے لکھے، لیکن ان کے ڈرامے انسانی نفسیات کے نازک اور لطیف ترین نکات پر مبنی ہیں۔ اشک کو اسٹیج کا تجربہ ہے اور ان کے ڈراموں میں یہ شعور موجود ہے لیکن مکالمے کی طوالت اور تفصیل پسندی اشک کی بڑی کمزوری ہے۔ ڈرامے میں مکالمے کا استعمال صرف تین حیثیتوں سے جائز سمجھا جاتا ہے یا تو مکالمے ڈرامے کی کہانی کو آگے بڑھانے میں مددگار ثابت ہوتا ہو یا کسی کردار کی نشو ونما یا خصوصیت کو ظاہر کرتا ہو یا فضا قائم کرنے میں مدد دے۔ اشک کے کردار اکثر اتنی لمبی چوڑی باتیں کرتے ہیں کہ ڈرامے کی اصل کہانی سے توجہ ہٹ جاتی ہے۔ ان کے ڈراموں کا تاثر اسی تفصیل پسندی اور طول کلام سے شہید ہوتا ہے

کرشن چندر اور عصمت چغتائی نے اس دور میں کئی کامیاب ڈرامے لکھے۔ راجندر سنگھ بیدی کا ذکر اس لیے نہیں کیا جا سکتا کہ انھوں نے ۱۹۴۷ء کے بعد اسٹیج ڈرامے کی طرف توجہ نہیں کی، ورنہ یہ حقیقت ہے کہ بیدی کے ڈرامے فنی پختگی اور فکری معنویت دونوں کے اعتبار سے کامیاب ہیں،

اور اگر وہ اس صنف کی طرف متوجہ رہتے تو اردو ڈراما ان کی تحقیقات سے بہت کچھ مستفید ہوتا۔

کرشن چندر اور عصمت دونوں نے مختصر ڈرامے لکھے۔ دونوں کو مکالموں کے ذریعے سے دلچسپی قائم رکھنے کا فن آتا ہے۔ کرشن چندر کے مکالموں میں طنز کی نشتریت ہے اور اس کا استعمال چابک دستی اور صفائی سے کرتے ہیں۔ اس سے یہ ڈرامے اور بھی صیقل ہو گئے ہیں۔ کہانی کی پیچیدگی یا کردار نگاری کا بانکپن کرشن کے ہاں کم ہے۔ فلسفیانہ آہنگ بھی بہت کم نمایاں ہوتا ہے۔ ہاں ان کے بے ساختہ طنز آمیز مکالمے اور سماجی معنویت کی وجہ سے یہ ڈرامے دلچسپ ہو گئے ہیں۔ عصمت کے مکالمے صاف اور شستہ بول چال کی زبان میں لکھے جاتے ہیں اور گھریلو فضا اور متوسط طبقے کے خاندان اور ان کے گرد و پیش کی دنیا پوری طرح ان ڈراموں میں جھلکتی ہے۔ ان کی جنس زدگی کم ہو جانے کی وجہ سے یہ فائدہ ہوا کہ اب وہ زندگی کو زیادہ متنوع انداز سے اور زیادہ سنجیدہ طریقے پر دیکھنے لگی ہیں۔ "دھانی بانکیں" سے لے کر ان کے ..... ڈرامے "دوزخ" تک یہ میلان نمایاں ہے۔

خواجہ احمد عباس نے بھی اس زمانے میں چند ڈرامے لکھے، لیکن ان پر سیاسی اور تبلیغی چھاپ اس قدر گہری ہے کہ فنی اور ادبی پہلو بہت کچھ دب گیا ہے۔ ان میں فکری گہرائی نہیں ہے اور انھیں ڈراموں کی کسی اعلےٰ صف میں جگہ نہیں دی جا سکتی۔

ان کے علاوہ اس دور میں جن فن کاروں نے طویل ڈرامے پوری چابک دستی اور فن کاری کے ساتھ لکھے، وہ کرتار سنگھ دگل ہیں۔ گو ان کا ڈراما "دیا بجھ گیا" فن کاری کا اچھا نمونہ نہیں ہے لیکن "شور اور سنگیت" "میٹھا پانی" اور چند اور ڈرامے، کامیاب ڈرامے ہیں اور مختلف سماجی اور نفسیاتی مسائل کو فن کارانہ سلیقے کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ "میٹھا پانی" ایک

ایسی عورت کی داستان ہے جو تقسیم ہند کے بعد ہنگامے میں بھگائی گئی تھی اور جسے بازیافت کیا جاتا ہے۔ اس داستان کو جس انداز سے بیان کیا گیا ہے اس سے پنجاب کی پوری فضا سامنے آجاتی ہے۔ اس طرح "شور اور سنگیت" میں گھر کے غل اور شور کی نفسیاتی توجیہ ہے۔ کس طرح یہ شور ایک ایسی نوجوان عورت کے لیے نفسیاتی الجھن کا سبب بن جاتا ہے، جسے ماں بننے کا ارمان تھا اور پھر کس طرح بچہ ہونے پر یہی شور سنگیت میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ دگل چھوٹے چھوٹے مکالموں سے بڑا کام لیتے ہیں، اور ان کے یہ ڈرامے یقیناً اس دور کے اچھے ڈرامے شمار کیے جائیں گے۔

فضل الرحمان بھی ہمارے پرانے ڈراما نویس ہیں لیکن انھوں نے اپنی توجہ زیادہ تر مغربی ڈراموں کے ترجموں پر صرف کی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ انھوں نے یہ ترجمے بڑی آن بان سے کیے اور مغربی ڈراموں کو ہندوستان کے اسٹیج پر بھی اجنبی معلوم نہ ہونے دیا۔ چند سال پیشتر شیریڈن کے ڈرامے کا ترجمہ "نئی روشنی" کے عنوان سے انھوں نے کیا اور دہلی کے ڈراما فیسٹیول میں اس ڈرامے کو انعام ملا۔ فضل الرحمان کو اسٹیج کے ڈراموں کے تقاضوں کا پورا احساس ہے لیکن انھیں زیادہ سنجیدگی کے ساتھ اوریجنل ڈراموں کی طرف متوجہ ہونا چاہیے۔

حبیب تنویر کا ڈراما "آگرہ بازار" چند سال پہلے جامعہ ملیہ کے اسٹیج پر کھیلا گیا اور اتنا مقبول ہوا کہ اس کو کئی بار پیش کرنا پڑا۔ اردو میں مقبولیت کا یہی معیار ہے، حالانکہ بنگالی، تامل یا دوسری زبانوں میں ایک ڈراما پچاسوں اور سینکڑوں بار کھیلا جاتا ہے۔ "آگرہ بازار" سنگیت اور غزل سے معمور ڈراما تھا، اس میں پلاٹ بھی بہت مختصر تھا۔ بلکہ یوں کہیے کہ نظیر اکبرآبادی کے گرد مختلف قصے اور روایتیں یکجا کر دی گئی تھیں، لیکن اسٹیج پر کامیاب ہونے کے لیے اس میں کافی خصوصیات موجود تھیں۔ حبیب تنویر

نے اس کے بعد بھی چند ڈرامے لکھے جن میں "راجا چمپا اور چار بھائی" تازہ ترین ہے۔ (سنہ ۱۹۷۰ء)

اس کے علاوہ بیگم قدسیہ زیدی نے سنسکرت اور انگریزی سے مختلف ڈراموں کا ترجمہ کیا اور انھیں اپنے ڈراما گروپ "ہندوستانی تھیٹر" کے ذریعے پیش کیا۔ "شکنتلا" اور "خالد کی خالہ" (جو چارلیز آنٹ کا ترجمہ تھا) کامیابی سے اسٹیج کیا گیا۔

صالحہ عابد حسین نے بھی کئی ڈرامے لکھے۔ زیادہ تر یہ ڈرامے جامعہ ملیہ یا دوسرے تعلیمی اداروں میں اسٹیج کیے جانے کے لیے لکھے گئے۔ ان میں سے کچھ بہت دلچسپ سماجی ڈرامے ہیں اور کچھ ادبی تاریخ سے متعلق ہیں۔ سادگی اختصار اور دلچسپی ان کا جوہر ہے مگر ان کے ڈراموں کا احاطہ کمال محدود ہے۔

ریوتی سرن شرما نے بھی اس زمانے میں کامیاب ڈرامے لکھے۔ ریوتی سرن شرما کو ڈرامے کی اہمیت اور اس کے آداب کا احساس ہے۔ ان کے ڈرامے گو مختصر ہیں مگر ان میں غور و فکر کا انداز ملتا ہے۔

پرکاش پنڈت کا "اخبار کا دفتر" اور اقبال فرحت اعجازی کا "بابا کالے شاہ" بھی یونیورسٹی اور کالجوں کے شوقیہ اسٹیج پر کافی مقبول ہوئے۔

راقم الحروف کے ڈرامے "ریہرسل" "موم کے بت" "میر" "پیسہ" اور پرچھائیں اور "محل سرا"...... اسٹیج کیے گئے۔ ان ڈراموں میں مختلف سماجی مسائل کی طرف اشارے کیے گئے ہیں اور ڈراما نگار کی یہ کوشش رہی ہے کہ ڈرامے کو وہ تمام باتیں بیان کرنے کا ذریعہ بنایا جائے جو جدید ذہن کو متاثر کرتی ہیں۔ اور جن کے عکس ناول اور مختصر افسانے میں نظر آتے ہیں۔

پاکستان میں اسٹیج کی حالت ہندوستان سے بھی کم ترقی یافتہ رہی ہے۔ وہاں کے پرانے اور عظیم ڈراما نگاروں نے اس دور میں یوں بھی ڈرامے بہت کم لکھے ہیں۔ امتیاز علی تاج، حکیم احمد شجاع، رفیع پیر، انصار ناصری وغیرہ

خاموش رہے۔ سعادت حسن منٹو کے ڈرامے اسٹیج کے لیے نہیں لکھے گئے۔ لیکن پھر بھی آزادی کے بعد لکھنے والوں میں نیا ولولہ پیدا ہوا اور پرانے ڈراما نگاروں نے بھی نئے جوش اور تازہ بصیرت سے قلم اٹھایا۔ مرزا ادیب نے ادبی دنیا میں رومانوی طرز کے افسانوں سے نام پیدا کیا تھا لیکن انھوں نے اس دور میں اپنی تخلیقی سرگرمیاں مختصر ڈرامے لکھنے تک محدود رکھیں۔ مرزا ادیب کے ڈرامے کامیاب ڈرامے ہیں اور ان میں جامعیت اور اختصار اور نفسیاتی ژرف بینی موجود ہے۔ مرزا کا موضوع زیادہ تر نفسیات یا سماجی بے انصافی ہوتا ہے۔ ان کے مکالمے بہت مختصر اور چبھتے ہوئے ہوتے ہیں۔

پاکستان کے ڈراما نگاروں میں اہم نام جاوید اقبال، اصغر بٹ اور عنایت اللہ کے ہیں۔ جاوید اقبال فکر کی بلوغت اور وسعت نظر کے اعتبار سے کہیں بہت آگے بڑھ گئے ہیں۔ "مگرمچھ کے بوٹ" میں ایک معمولی واقعہ کی مدد سے انھوں نے بہت سے تہذیبی تصورات کے نقلی ملمع اتارے ہیں ایک معصوم نمازی کا جوتا مسجد میں کھو جاتا ہے۔ یہ جوتا اتفاق سے مگرمچھ کی کھال کا بنا ہوا تھا۔ اب اس پر علما، نیم ملاّ اور نیم مذہبی حضرات کس طرح حاشیہ آرائی کرتے ہیں، اس سے یہ واقعہ سماجی معنویت اور فکری گہرائی کا مظہر بن جاتا ہے۔ انھوں نے ڈراموں کو زندہ مسائل کا عکاس بنایا ان کے ڈراموں میں جدید فنی تحریکوں کے اثرات بھی نمایاں طور پر ملتے ہیں۔

اصغر بٹ دلچسپ ڈرامے لکھتے ہیں۔ عام طور پر طربیہ پسند کرتے ہیں لیکن اس طربیہ میں سنجیدہ مذاق اور ندرت خیال کا پتہ چلتا ہے۔ مزاح اور طنز بڑے نازک نشتر ہیں جن میں اگر روایتی گھسا پٹا انداز پیدا ہو جائے تو خود ان نشتروں کے استعمال کرنے والے کے زخمی ہونے کا احتمال رہتا ہے۔ اصغر بٹ مزاح کے نئے گوشے نکالتے ہیں اور ان کو خوبی سے نباہتے ہیں۔ انور عنایت اللہ نے بھی چند اچھے سماجی ڈرامے لکھے ہیں مثلاً "عورت اور تاش کے پتے"۔ گو

ان کے ڈرامے بھی مختصر اور طربیہ ہوتے ہیں لیکن پھر بھی ان میں جدید ذہن کی دل چسپی کے کافی اجزا ملتے ہیں۔ اس کے علاوہ آغا بابر نے بھی کامیاب ڈرامے لکھے۔ "فالتو چیزیں" ان کی کامیاب کامیڈی ہے۔ ناصر شمسی کا نام اس فہرست میں ضرور شامل ہونا چاہیے۔ ناصر شمسی نے سماجی تمثیلیں لکھی ہیں اور ان کے ڈراموں میں دل چسپ مکالمے اور ڈرامائی واقعات کے ذریعے دل چسپی قائم رکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔

مجموعی طور پر یہ بات قابل ذکر ہے کہ طویل اور تفصیلی ڈرامے کا وجود اردو میں بہت کم ہے۔ اور ۱۹۴۷ء کے بعد باستثنائے چند کسی ڈراما نگار نے اس طرف توجہ نہیں کی۔ غالباً اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ عام طور پر یہ ڈرامے یا تو کسی اسکول کالج یا یونیورسٹی کے ڈرامیٹک کلب کی طرف سے اسٹیج کرنے کے لیے لکھے گئے یا ریڈیو کے لیے لکھے جانے والے ڈراموں ہی کو اسٹیج ڈرامے کی شکل میں دکھایا گیا ہے۔ دونوں صورتوں میں اختصار کی بڑی ضرورت ہوتی ہے۔ دوسرے سیٹنگ اور پوشاک وغیرہ کے سلسلے میں بھی ان کی مجبوریوں کو سامنے رکھنا پڑتا ہے لیکن اردو ڈراما اسی وقت تک عظمت کی شاہ راہ پر گامزن نہیں ہو سکتا جب تک وہ ان چھوٹی موٹی حد بندیوں سے نکل کر کھلی فضا میں سانس نہ لے سکے گا۔ اور جب تک وہ سماج کے تمام تر زندہ مسائل کا جو جدید ذہن کو متاثر کرتے ہیں، ہمارے تفصیلی ڈراموں میں واضح طور پر آنے چاہییں۔ اس کے موضوع کتابی یا روایتی نہ ہونے چاہییں بلکہ زندگی کے تجربوں، اس کے "دروغ داغ و جستجو و آرزو" سے ان موضوعات کی تمثیل ہونی چاہیے۔ آرٹ، تجربے اور حقیقی جذبے سے زندہ ہوتا ہے اور جب تک یہ تازہ اور گرم خون اردو ڈرامے کی رگوں میں نہ دوڑے وہ ایک زندہ صنف ادب نہ بن سکے گا۔

اس ضمن میں ایک اور مسئلہ جو بار بار سامنے آتا ہے، ریڈیائی ڈرامے کا ہے۔ ریڈیو ڈرامے کی حد بندیوں، سے قطع نظر سوال اٹھتا ہے کہ ریڈیائی

ڈراموں کو کس حد تک ادب کے دائرے میں شامل کیا جاسکتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ہمارے صف اول کے ڈراما نگاروں نے بھی اس صنف میں طبع آزمائی کی ہے۔ یہی نہیں بلکہ بلا خوف تردید کہا جا سکتا ہے کہ اردو ڈرامے کے احیا میں بہت کچھ ہاتھ ریڈیو کا رہا ہے۔ ریڈیو ہی کی وجہ سے ہمارے افسانہ نگار اور دوسرے مصنف اردو ڈراما نگاری کی طرف مائل ہوئے۔ منٹو، اشک، کرشن چندر بیدی سب کا یہی حال ہے۔ اس صنف میں ایسے ڈراما نگار بھی ملیں گے۔ جنھوں نے صرف ریڈیو ڈرامے ہی لکھے ہیں مثلاً منٹو، رفیع پیر، انصار ناصری۔

ریڈیائی ڈراموں کے بارے میں بھی یہ بات کسی حد تک صحیح ہے کہ وہ ناتمام مسودے ہوتے ہیں۔ جس طرح اسٹیج کے ڈرامے صرف مکالمہ یا اسکرپٹ نہیں ہوتے بلکہ مسودہ الفاظ اور تحریر اس کل کا محض ایک حصہ ہی ہوتے ہیں۔ اسی طرح ریڈیو ڈرامے میں بھی آواز کا اُتار چڑھاؤ، ساؤنڈ ایفیکٹ، موسیقی اور دوسرے مختلف عناصر بھی لازمی طور پر شامل ہوتے ہیں۔ علاوہ بریں اسٹیج ڈراما، فردوس گوش اور جنت نگاہ، دونوں کا سامان بہم پہنچاتا ہے۔ آنکھیں اسے دیکھتی بھی ہیں اور کان سنتے بھی ہیں۔ لہٰذا اس میں بہت سے ایسے عناصر کام کرتے ہیں جن کا مجموعہ زندگی کی بہت کچھ عکاسی کرتا ہے۔ ریڈیو ڈرامے کی آنکھیں نہیں ہوتیں، صرف کان ہوتے ہیں اور اس طرح اس میں روشنی اور سایے کا استعمال، اداکار کے چہرے کا اتار چڑھاؤ اور اس کی حرکات وسکنات اور نظر سے تعلق رکھنے والے ایسے بہت سے عناصر سے فائدہ نہیں اٹھایا جا سکتا۔ اس لیے ظاہر ہے کہ ریڈیائی ڈراما، وقت اور فن دونوں کی حد بندیوں کے پیش نظر اسٹیج ڈرامے کی سطح پر نہیں رکھا جا سکتا۔ اور اس سے کم تر درجے کا فن کہا جائے گا۔

ریڈیائی ڈراموں کا ایک اثر یہ ہوا کہ منظوم ڈراموں کی طرف بھی توجہ ہونے لگی ہے۔ اب بھی اردو میں منظوم ڈراموں کی تعداد بہت کم ہے اور

ان میں بھی ایسی تمثیلیں بہت ہی کم ہیں جو اسٹیج کے تقاضوں پر پوری اتر سکیں البتہ اس اعتبار سے ضرور یہ احساس قابل قدر ہے کہ اس سے کم سے کم ایک ضرورت کی طرف توجہ مبذول ہوئی۔ یہ اور بات ہے کہ ابھی تک اس ضرورت کی تکمیل نہیں ہو سکی۔ ۱۹۴۷ء سے قبل سردار جعفری نے اپنی نظم "نئی دنیا کو سلام" تمثیلی انداز میں لکھی۔ اس کے بعد کئی نظمیں ڈرامائی انداز میں لکھی گئیں۔ ابھی حال میں عبدالعزیز خالد نے انگریزی کی کئی اہم منظوم تمثیلوں کا منظوم ترجمہ کیا۔ پھر بھی منظوم ڈرامے کی طرف ابھی توجہ کرنے کی بہت ضرورت ہے۔

ایک اور سوال جو برابر اردو کے ڈراما نگاروں کو پریشان کرتا رہتا ہے یہ ہے کہ اسٹیج کی ترقی اور نشو و نما کے لیے کونسا راستہ اختیار کیا جائے۔ اسٹیج کا ذکر آتے ہی کچھ لوگوں کے ذہن میں ایک عجیب قسم کا استفہامیہ سلسلہ قائم ہوتا ہے۔ وہ سوال کرتے ہیں کہ اسٹیج اسی وقت بن سکتا ہے جب اسٹیج پر پیش کرنے کے لیے ڈرامے موجود ہوں اور ایسے ڈرامے موجود ہوں جو نہ صرف اسٹیج کے تقاضوں پر پورے اتر سکیں بلکہ اس قدر قبولِ عام حاصل کر سکیں کہ انھیں کئی راتیں کو برابر دکھایا جا سکے۔ اس سوال کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ ہمارے ڈرامے اس لیے ترقی یافتہ نہیں ہیں کہ ہمارے ہاں اسٹیج موجود نہیں ہے اور اسٹیج کے تقاضوں سے آگاہ نہ ہونے کی وجہ سے ہمارے ڈراما نگار کامیاب اور فنی طور پر ترشے ترشائے ڈرامے نہیں لکھ سکتے۔ یعنی اسٹیج کی ترقی اچھے اسٹیج ڈراموں کے بغیر ممکن نہیں ہے اور اچھا اسٹیج ڈراما اسٹیج کی ترقی کے بغیر ممکن نہیں۔

آخر اس چکر کو کہاں سے توڑا جائے۔ ظاہر ہے کہ ڈرامے لکھے جا رہے ہیں ان میں اچھے بھی ہیں اور بُرے بھی ہیں اور اسٹیج کی ترقی کے ساتھ ساتھ ان میں بھی ردو بدل ہو گا۔ اسٹیج کی ترقی کسی منصوبے کے تحت عمل میں نہیں آرہی ہے بلکہ کبھی کل ہند یونیورسٹی یوتھ فیسٹیول کے سلسلے میں اور کبھی سالانہ جلسوں کے

موقعوں پر یونیورسٹی کالج اور اسکول کے طلبا اور چند شوقیہ اداکار اور ڈراما نگار، ڈرامے اسٹیج کرتے ہیں۔ لیکن سوال یہ ہے کہ شوقیہ ڈراما گروپ کے ذریعے اردو اسٹیج کو زندہ رکھا جا سکتا ہے یا نہیں — میرے نزدیک اس کا واضح جواب نفی میں ہے۔ ممکن ہے چند حضرات اس کے جواب میں فرانس اور انگلستان کی نظیریں پیش کریں اور کہیں کہ وہاں پیشہ ور اسٹیج کے مقابلے میں شوقیہ کمپنیوں کے کھیلوں کو ترجیح دی جاتی ہے اور انھیں فنی طور پر زیادہ مکمل سمجھا جاتا ہے لیکن فرق یہ ہے کہ ان ملکوں میں پیشہ ور کمپنیاں ایک عرصے تک لوگوں کے مذاق کی تربیت کرتی رہی ہیں اور ڈرامے کا شوق اس قدر پیدا کر چکی ہیں کہ شوقیہ کمپنیاں بھی اس شوق کی تکمیل میں ندرت اور جدّت پیدا کرکے کمال دکھا سکتی ہیں۔

ہندوستان میں عموماً اور شمالی ہند میں خصوصاً صورتِ حال بالکل مختلف ہے۔ یہاں نہ صرف پیشہ ور کمپنیوں کا وجود نہیں ہے بلکہ سرے سے تھیٹر کا مذاق ہی غائب ہے۔ تھیٹر ہال موجود نہیں، تھیٹر دیکھنے والوں کو شوق نہیں ہے۔ تھیٹر کی ضروریات، پوشاک، میک اپ، سیٹنگ، روشنی وغیرہ کا سامان مہیا ہونا دشوار ہے اور سب سے بڑی رکاوٹ یہ ہے کہ اداکاری اور ڈراما پروڈکشن کے ابتدائی اصول کی تعلیم کا بھی (چند بڑے شہروں کے علاوہ) کوئی انتظام نہیں ہے۔ سرمایہ کی فراہمی اور مناسب کاسٹ کی دریافت کے مرحلے بڑے دشوار ہیں۔ پھر وہ رکاوٹیں بھی ہیں جو ہماری تہذیبی پسماندگی نے پیدا کر دی ہیں۔ پردے کا سوال، نسوانی کرداروں کے لیے اداکارہ ملنے کی دشواری اور سماج میں ڈرامے اور اداکاروں کے خلاف معاندانہ رویہ، اس سلسلے میں مزید رکاوٹیں پیدا کرتا ہے۔

بایں ہمہ اردو اسٹیج کی تشکیل ممکن ہے اور اس کے لیے بہت سے معاون عناصر اس وقت موجود ہیں۔ یہ حقیقت ہے کہ اردو بولنے والوں کی ایک بڑی

آبادی سارے ہندوستان میں پھیلی اور بکھری ہوئی ہے۔ یہ بھی صحیح ہے کہ اردو میں ڈرامے کی روایت سوا سو سال سے بھی زیادہ پرانی ہے اور اردو ڈراما داد اور تحسین عرصے تک وصول کرتا رہا ہے۔ اس کے علاوہ اردو روزمرّہ کی زبان سے بہت قریب ہے اور اس لیے اردو کے ڈرامے، کامیابی کا زیادہ امکان رکھتے ہیں۔ فلم کی زبان کی نوعیت اور غزلوں کی مقبولیت بھی اس کا ایک ثبوت ہے۔ ان تمام باتوں کے پیشِ نظر اردو اسٹیج کی ابتدا کے لیے اس سے مناسب وقت شاید ہی کوئی اور ہو۔

لیکن یہ ابتدا کیوں کر ہو..... یہ تسلیم کرنا چاہیے کہ وہ چھوٹی موٹی کمپنیاں اور اسکول کالج اور یونیورسٹی کے ڈراما کلب اور شوقیہ اداکار بھی تھوڑی بہت خدمت انجام دیتے ہیں جو سال میں دو ایک مرتبہ ڈرامے اسٹیج کر لیتے ہیں۔ لیکن یہ خدمت تفریحی زیادہ ہے اور فنی اور تخلیقی بہت کم۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ چند سرپھرے نوجوان اس کام کو مستقل طور پر اپنائیں، اور اسٹیج قائم کرنے کا بیڑہ اٹھائیں۔ اس کے لیے صرف جوش کافی نہیں ہے استقلال اور پامردی ضروری ہے اور اس کے ساتھ تعلیم اور مشق ضروری ہے۔ ہندوستان میں اب بھی دہلی، بڑودہ، پونا، مدارس اور چند دوسری جگہوں پر اداکاری اور ہدایت کاری کی باقاعدہ تعلیم و تدریس کا انتظام ہے۔ اس سے فائدہ اٹھا کر اردو اسٹیج کے لیے اداکاروں کا ایک ایسا گروہ پیدا کرنا چاہیے جو آدابِ فن سے واقف ہو اور ڈرامے کو صرف تفریحی مشغلہ سمجھنے کے بجائے فن کی حیثیت سے اپنائے۔

اس کے لیے سرمایہ کی فراہمی اور اسٹیج کے لیے جملہ ساز و سامان کی دستیابی کی مہم بھی کافی دشوار ہوگی، لیکن اگر ابتدا ہی میں کچھ سرمایہ اکٹھا کر لیا جائے اور معقول ڈراموں کو بار بار..... اور جگہ جگہ اسٹیج کیا جائے تو یہ مہم رفتہ رفتہ سر ہو سکتی ہے۔ اسی کے ساتھ ساتھ طبع زاد ڈراموں کی فراہمی کا کام بھی شروع کرنا چاہیے

یہ دونوں مہمات بہت کچھ حل ہو جائیں گی اگر وہ اردو داں اداکار، اور مصنف جو فلمی دنیا میں نام کما چکے ہیں اس مقصد کو پیش نظر رکھیں اور اردو اسٹیج کی تشکیل کا بیڑہ اٹھائیں۔ تامل اسٹیج کے احیا میں تامل فلم کے اداکاروں نے بہت کچھ حصہ لیا ہے۔ کوئی وجہ نہیں کہ اردو داں طبقہ فلمی دنیا سے کوئی تعاون نہ حاصل کر سکے

۱۹۴۷ء کے بعد ہندوستان میں ڈرامے کی ترقی اور نشو و نما کے لیے سازگار حالات پیدا ہوئے ہیں۔ تہذیبی اداروں کے راستے کی رکاوٹیں بھی بہت کچھ دور ہوئی ہیں اس فضا سے براہ راست نہ سہی تو بالواسطہ اردو اسٹیج اور ڈرامے کو بھی مدد ملے گی۔ اس تبدیلی سے فائدہ اٹھانا چاہیے اور ایک طرف تو ہمارے نوجوان اور ڈرامہ دوست حضرات کو اردو میں کاروباری اسٹیج کی باقاعدہ تشکیل کا کام شروع کر دینا چاہیے اور دوسری طرف ہمارے ڈرامہ نگاروں کو اسٹیج کے تقاضوں کو اچھی طرح سمجھنا چاہیے، ڈرامے کو صرف مشغلہ تفریح کے بجائے سنجیدہ ذریعہ اظہار بنانا چاہیئے۔ ڈرامہ میں فکری گہرائی پیدا ہونی چاہیے اور اس میں حقیقی تجربات اور جذبات کا عکس موجود ہونا چاہیے۔ ڈرامے میں کردار نگاری کی اعلیٰ مثالیں اور سماجی زندگی کے نمائندہ پہلوؤں کی رہنمائی ہونی چاہیئے۔ تبھی اردو ڈرامے کو زندہ صنفِ ادب بنایا جا سکے گا۔

جنوری ۱۹۵۹ء

تنقید

۱۹۴۷ء کے بعد کی ادبی تنقید، تین استفہامیوں سے ہو کر گزری ہے پہلا استفہامیہ ادب کی منظریت اور مطلقیت سے متعلق ہے۔ یعنی تنقید کو کس حد تک ادب پارے کے اندرونی تجزیے، تفہیم اور بازآفرینی پر زور دینا چاہیے اور اس عمل میں ادب کا رشتہ دانش کے دوسرے شعبوں اور انسانی زندگی کے دیگر عوامل سے کہاں کہاں ملتا ہے۔ زندگی کا عرفان اور علم و دانش کی آگاہیاں کس طرح ادبی شعور تنقیدی بصیرت اور فنی عرفان میں معاون یا مضر ثابت ہوتی ہیں۔ دوسرا استفہامیہ تاریخیت اور تاثر آفرینی کے متعلق تھا۔ یعنی ادبی تنقید کا ماضی سے کیا رشتہ ہے اور تنقید ادب میں جن اقدار کی جستجو اور جن خوبیوں یا خامیوں کی پرکھ کا کام سرانجام دیتی ہے، اس میں روایت کا درجہ کیا ہے گویا آج کے لمحے کا مطالعہ محض ایک تاثر ایک تجربے کی حیثیت سے کیا جانے یا اسے انسانی کارناموں اور ناکامیوں کے طویل سلسلے کی کڑی سمجھا جائے۔ یہ لمحہ جو ادب میں شاہکار بن کر سامنے آتا ہے قطرۂ شبنم ہے یا مالا کا موتی اور اس کا رشتہ اپنے خالق اور اس کے عصر ہی سے نہیں، بلکہ پوری تہذیبی وراثت سے کیا اور کیسا ہے؟ تیسرا اہم استفہامیہ خود نقاد کی ذات کی بازیافت سے متعلق تھا اور اس ذات کا رشتہ عصری

مذاقِ سلیم سے کس نوعیت کا ہے اور خود تخلیقی فن کار کی ذات سے اس کا تاثر کن شرائط پر اور کس نہج سے ہوتا ہے۔ کیا تنقید، تخلیقی فن کار اور تنقید نگار کی شخصیتوں کا تصادم ہے یا سمجھوتہ یا ایک پر دوسرے کی مکمل فتح، اور اسی سلسلے کے سوالوں میں سائنٹفک یا معروضی نظریۂ تنقید کا امکان یا عدم امکان اور تنقید میں نجی لب ولہجہ اور انشائیہ کے رنگ کے جواز و عدم جواز کے سارے مسائل بھی آجاتے ہیں۔

یہ تینوں استفہامیے ۱۹۴۷ء سے قبل بھی موجود تھے لیکن اس دور کی تنقید نے انھیں جس طرح بے محابا اور برملا پیش کر دیا ہے، وہ اس کا منفرد کارنامہ بھی ہے اور کمزوری بھی۔ پہلا استفہامیہ ترقی پسند تنقید کے زیر اثر پیدا ہوا تھا جس سے ہماری ادبی تنقید نے سب سے اہم سبق یہ سیکھا تھا کہ ادب میں نفسِ مضمون یا خیال کی بنیادی اہمیت ہے اور خیال کے رشتے سماج اور عصری زندگی سے جا کر ملتے ہیں۔ لہٰذا ہر ادبی شہ پارے کے مطالعے کے لیے اس کو جنم دینے والے عہد اور اس کے فکری، تہذیبی اور جذباتی محرکات وعوامل کو سمجھنا ضروری ہے۔ گویا ہر ادبی شہ پارہ اپنے دور کے پس منظر ہی میں سمجھا اور پہچانا جا سکتا ہے اور جسے ہم فرد کی نجی داستان یا ذاتی تجربے سے تعبیر کرتے ہیں، اس کے پیچھے بھی عصری زندگی کی دھوپ چھاؤں جلوہ دکھاتی ہے۔ اسی شعور نے ہماری تنقید میں سماجی پس منظر کے تذکرہ کی لے تیز کر دی اور تاریخی واقعات کی تفصیل، افراد اور معاشرے کے مطالعے میں پیش لفظ کی حیثیت اختیار کرنے لگی۔ یہ بات اہم ہے کہ تنقید کے اس مکتبۂ خیال کی تقریباً سبھی اہم کتابیں پچھلے بیس سال میں لکھی گئی ہیں مجنوں گورکھپوری، احتشام حسین، سجاد ظہیر، ممتاز حسین اور سردار جعفری کی تحریروں کا بیشتر حصہ اسی دور میں لکھا گیا اور کتابی شکل میں سامنے آیا۔ یہ سب ادب کو سماجی اظہار اور سماجی اثر آفرینی کا ذریعہ مانتے تھے لیکن ترقی پسند تنقید

کی سب سے بڑی محرومی یہ ہے کہ اس کی بنیاد سماجی اور تہذیبی تاریخ پر ہے اور ہندوستان کی سماجی اور تہذیبی تاریخ مرتب ہی نہیں ہوئی۔ لہٰذا ان ناکافی شواہد پر جو نتائج نکالے جائیں گے وہ غیر تسلی بخش یا گمراہ کن ہو سکتے ہیں۔ ہندوستان میں جاگیرداری کی نوعیت کیا تھی اور سرمایہ داری کا عروج کب سے اور کیونکر ہوا، طبقاتی تقسیم کی شکل کیا تھی اور ان طبقوں کی تہذیبی وراثت کس انداز سے اثر پذیر اور اثر انداز ہوئی' ان سوالوں کے جواب صرف ادبی دائرے ہی میں رہ کر ممکن نہ تھے اور عمرانی مطالعے کے لیے ان موضوعات پر نئے سرے سے تحقیق کا حق ادا کرنا ضروری تھا۔ اسی بنا پر ہماری تحقیقی اور تنقیدی کتابوں میں تاریخی پس منظر کے ابواب، واقعات کی فہرست تو بن گئے مگر ان سے ادبی ذہن کی اثر پذیری کے بارے میں صحیح اور متعلقہ نتائج نہیں نکالے جا سکے۔

اس قوس کے دوسرے سرے پر ادبی شاہ پاروں کی مطلقیت کے قایل وہ نقاد تھے جن کے ہاں پس منظر کا وجود محض فرضی تھا۔ ان کی نظریں فن پارے کی اندرونی تشکیل اور تجزیے پر جمی ہوئی تھیں۔ ان میں سائنٹیفک تنقید کے علم بردار بھی ہیں اور تاثراتی تنقید کے بھی۔ وہ بھی جو اپنے طور پر ادبی اصول اور ضابطے بناتے اور ان پر پورے ادبی کارناموں کا جائزہ لیتے رہے ہیں اور وہ بھی جو تقابلی تنقید کی مدد سے مختلف ادیبوں کے مزاج اور ان کے اسالیبِ فکر و بیان کا محاکمہ کرتے رہے ہیں۔ ان میں رشید احمد صدیقی بھی ہیں اور فراقؔ گورکھپوری بھی۔ رشید صاحب کے نزدیک فن پارہ ایک تہذیبی کل کا جزو ہے، اور فراقؔ کے نزدیک لب و لہجے اور تاثر کی تھرتھراہٹ۔ ایک کے نزدیک ادب، عصری زندگی کی اعلیٰ ترین تہذیبی لطافتوں کا مظہر ہے دوسرے کے نزدیک ہر شعر تجربے کی ایک نئی ہنسر اور لب و لہجے کا ایک نیا موڑ۔ پھر اسی شاہراہ پر آ گئے کلیم الدین احمد اور آل احمد سرور

اور خورشید الاسلام ملتے ہیں۔

تخلیق دراصل تین سطحوں سے ہو کر گزرتی ہے۔ وہ اپنے مصنّف کی ذات کا اظہار بھی ہوتی ہے اس کی عصری شعور کی آواز بھی اور اس دور سے پیدا ہونے والی آفاقی اقدار کی گونج بھی۔ اس لیے ہر دور کے سنجیدہ ادب کا مطالعہ لازمی طور پر مصنف کا مطالعہ (تحقیق، سیرت، اور نفسیات کی مدد سے) عصر کا مطالعہ (عمرانیات، اقتصادیات اور سماجی علوم کی مدد سے) اور آفاقی اقدار کا مطالعہ (جمالیات اور تاریخ ادب کی مدد سے) بن جاتا ہے۔ جن نقادوں نے عصر سے زیادہ فرد اور آفاقی اقدار پر زور دیا ہے، ان میں کچھ ایسے تھے جن کی ذات میں اجتماعیت کا آہنگ اور آگاہی تھی اور وہ اپنی تاثراتی تنقید میں بھی اس تاثر کی وسعت، جامعیت اور رنگا رنگی کو فراموش نہ کر سکے۔

اس منزل پر شاید یہ ضروری ہے کہ اس دور میں ہمارے تنقیدی سرمایے پر گہرے مغربی اثرات کا تذکرہ کیا جائے جس میں فرانسیسی اور انگریزی نقادوں کے اثرات خاص طور پر نمایاں ہوتے ہیں۔ ان میں مثبت اور منفی دونوں اثرات نمایاں تھے۔ ایک طرف کلیم الدین احمد مغربی نقادوں کے بعض اصول اختیار کر کے انھیں پوری قطعیت اور قدرے میکانکی دیانتداری سے استعمال کرتے ہیں اور عملی تنقید کے بعض نمونے وجود میں آتے ہیں تو دوسری طرف ٹی ایس ایلیٹ کے حوالے تنقیدی تحریروں میں ابھرتے ہیں، جس کا سب سے گہرا اثر آل احمد سرور کے ہاں ملتا ہے۔ اس ضمن میں جہاں تنقید کو توسیع ذات کی کوشش کے طور پر پیش کیا گیا، وہاں تنقید کو محاکمے اور تصفیے کے بجائے ترتیب مقدمات بھی قرار دیا گیا جس میں تنقید نگار فیصلہ نہیں دیتا صرف متعلقہ شواہد اور تجزیے میں مدد دینے والے حقائق و آرا پیش کرتا ہے۔
یہاں یہ تذکرہ بے محل نہ ہو گا کہ سائنٹفک نقطۂ نظر سے اس لگاؤ کے باوجود اُردو ادب میں سائنٹفک تنقید کا نشو و نما لائق اعتنا طور پر نہیں ہو سکا اور مغربی

اثرات سے جہاں ہمیں تجزیے کا نیا شعور ملا، وہاں بنے بنائے اصول و ضوابط کو میکانکی طور پر برتنے کے نتیجے میں اپنے ادبی مزاج اور اپنی تہذیبی روایات سے بے خبری کے باعث بعض نقاد گمراہ کن ادھوری سچائیوں تک پہنچے، پھر اصطلاحات کی زبان کو قطعیت درکار ہے اور اصطلاحات کے مفاہیم۔۔۔ کے غیر متعین ہونے کی بنا پر تنقید بین الاقوامی شعور سے خاطر خواہ فائدہ نہ اٹھا سکی

(۲)

دوسرے استفہامیہ یعنی ماضی کی دریافت کے بارے میں ادبی تنقید میں اس دور میں تحقیق کی اہمیت کا شعور پیدا ہوا ہے۔ ادبی تنقید کو اگر کسی دور کے ادب کو ایک تسلسل کی شکل میں دیکھنا اور پرکھنا ہے تو لازم ہے کہ پہلے محاکمے کے لیے صحیح شواہد اور تفصیلات جمع کی جائیں۔ تنقید اگر محض رائے زنی نہیں ہے تو سب سے پہلے جس مصنف کے کلام کا محاکمہ درکار ہے۔ اس کا صحیح متن حاصل کرنا ناگزیر ہوگا۔ اس کے حالات زندگی کی دریافت، اس کے مزاج اس کی وراثت، اس کی علمی اور ادبی استعداد، اس کے دور کا معاشرہ، غرض اس کی شخصیت کو پہچاننے کے لیے تحقیق سے مدد لینی ہوگی اور پھر تنقید کے ایسے اصول و ضوابط بھی مرتب کرنے ہوں گے جن میں آفاقی ذوقِ جمال کی شائستگی تو ہو مگر یہ اصول ملمع کا ایسا اجالا نہ بن جائیں جن سے ہمارے ادب کی پرکھ میں مدد نہ مل سکے، اور رنگین شیشے کا کام دینے لگے اور حقیقتوں کو مسخ کر دے۔ اس کا ایک ثبوت یہ بھی ہے کہ اس دور میں ایسی متعدد تصانیف شائع ہوئی ہیں جو تحقیق اور تنقید دونوں کی سرحدوں پر ہیں اور جنھوں نے تنقیدی محاکمے کے لیے تحقیق کی مدد لینا ضروری خیال کیا ہے۔

ان میں خصوصیت کے ساتھ مختلف ادوار اور مختلف شخصیتوں کے تنقیدی محاکمے قابلِ ذکر ہیں غالبیات اور اقبالیات، اردو تنقید کے مستقل

عنوانات ہیں۔ لیکن اس دور میں غالب پر ہندوستان میں غالب شناسی (ظ انصاری) نقد غالب (مختار الدین آرزو) اور غالب (خورشید الاسلام)، غالب شخصیت اور شاعری (رشید احمد صدیقی)، یوسف حسین خاں کی "غالب اور آہنگِ غالب" اور اسلوب احمد انصاری کی "غالب کا فن" کے علاوہ تنقیدی نقطۂ نظر سے کوئی اہم کتاب شائع نہیں ہوئی۔ اقبال پر پچھلے بیس سال میں ہندوستان میں تنقیدی طور وقیع کوئی کتاب شائع نہیں ہوئی۔ البتہ میر پر پہلی بار اتنی توجہ صرف کی گئی۔

ہندوستان میں میر۔ حیات اور شاعری (خواجہ احمد فاروقی)، حدیث میر (مرتبہ لاری)، دلی کالج میگزین کا میر نمبر (مرتبہ نثار احمد فاروقی) دیوان میر کی اشاعت اور پاکستان میں ڈاکٹر سید عبداللہ کی نقد میر، عبادت بریلوی کی مرتبہ کلیات میر اور محمد حسن عسکری کا مرتبہ انتخاب ابھی اس توجہ کی غماز ہیں۔ قدیم ادب کی تشکیل نو کے سلسلے میں محمد حسن کی 'مطالعہ سودا'، ڈاکٹر خلیق انجم کی کتاب مرزا محمد رفیع سودا، ڈاکٹر تنویر احمد علوی کی ذوق حیات وانتقاد اور ڈاکٹر قمر رئیس کی کتاب پریم چند کا تنقیدی مطالعہ ہے۔

تاریخی تسلسل کے بڑھتے ہوئے شعور کی ایک اور مثال عبدالقادر سروری کی اردو کی ادبی تاریخ، ڈاکٹر اعجاز حسین کی آزادی کے بعد اردو ادب' اور علی گڑھ تاریخ ادب' کی شکل میں سامنے آتی ہے۔ عبدالقادر سروری نے ادبی میلانات کو پورے تہذیبی اور تاریخی مدوجزر کا حصہ بنا کر پیش کرنے کی کوشش کی ہے، جبکہ ڈاکٹر اعجاز حسین نے عصری ادب کے مختلف میلانات کا دستاویزی جائزہ لیا ہے۔ علی گڈھ تاریخ ادب اردو "تغیر پذیر ادب کو بدلتے ہوئے مگر مسلسل تہذیبی ارتقا کی روشنی میں پرکھتی ہے" مگر یہ تینوں اچھی کوششیں خام مواد .... اور تجزیاتی بصیرت کی کمی کی وجہ سے ابتدائی منزل سے آگے نہیں بڑھ سکی ہیں راقم الحروف کی کتاب" دہلی میں اردو شاعری کا فکری اور تہذیبی پس منظر"۔ عصری فکر سے ادب کے رشتے تلاش کرنے کی پہلی حقیر

سی کوشش ہے۔

اس دور کے تنقیدی میلانات کا اندازہ ان مباحث سے بھی لگایا جا سکتا ہے جو ادبی حلقوں میں زیر بحث رہے ہیں۔ ان مباحث میں سے بعض بظاہر ماضی کی دریافت سے متعلق معلوم ہوں گے، مگر ان کی کڑیاں دراصل عصری میلانات سے ملتی ہیں۔ ان مسائل میں ماضی کے ادب عالیہ سے متعلق رویہ، اسلامی ادب میں جمود، غزل کا مستقبل، قطعہ اور رباعی، نئے ادبی تقاضے، اظہار ترسیل اور ابلاغ پر بحثیں بھی شامل ہیں۔ ان بحثوں پر غور کیجیے تو اندازہ ہوگا کہ ان میں دو مسائل بنیادی اہمیت کے ہیں۔ ایک ماضی کے سرمایے سے عصری ادب کی بصیرت کے رشتوں کی بنیاد قائم کرنے کی جستجو اور دوسرے اقدار کے تعین کے لیے نئے علم و آگہی کی روشنی میں معروضی معیار کی تلاش۔

پہلے مسئلے نے ہماری تنقید کی ادبی اور غیر ادبی، بالفاظ دیگر، علمی فلسفیانہ اور تہذیبی اقدار کے باہمی رشتے کی نوعیت کی طرف رہبری کی۔ کیا ادب واقعی محض انفرادی کیفیات کی عکاسی ہے؟ اگر یہ صحیح ہے تو ان کیفیات کی تشکیل میں فرد کی نسلی وراثت اور ماحول، اس کے گردوپیش اور اس کے ذہن اور جذبے روایت اور تجربے کا کیا حصہ ہوتا ہے اور اگر ہوتا ہے تو پھر جسے عرف عام میں ذاتی تاثر کہا جاتا ہے اس کا کتنا حصہ ذاتی کہا جا سکتا ہے۔ اور کتنا ایسا ہے جس میں اجتماعی آہنگ موجود ہے۔ پھر جسے تاثر کہتے ہیں، اس میں خارجی محرکات کا کتنا عمل دخل ہوتا ہے اور ان میں اعصابی ردعمل کے ساتھ کتنا حصہ فکر و فلسفے کا، عقیدے اور نظریے کا، جذبے یا تخیل کا ہوتا ہے۔ کیا شاعرانہ تاثر سے تعبیر کی جانے والی شے محض تاثر ہی ہے یا اعصابی ردعمل، جذباتی رویے، ذہنی افتاد اور تخیل کی رنگ آمیزی سے مل کر ظہور میں آنے والے مرکب کا نام ہے۔ کیا ادب محض اظہار ذات ہے یا ذاتی تجربے کے ادب میں ظاہر ہونے کے لیے معنویت شرط ہے۔ ان مباحث نے ایک طرف تو نظریاتی تنقید کی طرف متوجہ

کیا اور دوسری طرف فلسفیانہ تنقید کے میلان کو متعارف کرنے میں مدد دی۔ فلسفیانہ تنقید کا یہ میلان ہنوز ابتدائی دور میں ہے اور اس کا تفصیلی جائزہ لینا قبل از وقت ہوگا۔ البتہ نظریاتی تنقید کے مختصر سے سرمایہ میں تھوڑا بہت اضافہ ہوا ہے۔

نظریاتی طور پر ادب اور تنقید کو عصری آگہی اور تہذیبی تانے بانے سے الگ کر کے دیکھنے کا میلان ہندوستان کے تنقید نگاروں میں بہت کم اور پاکستان میں بہت زیادہ ابھرا ہے۔ ہندوستان میں اس کی نمائندگی کلیم الدین احمد اور پچھلے چند دنوں سے آل احمد سرور کی تحریروں میں ملتی ہے۔ کلیم الدین احمد ادب کے دائرے میں رہ کر ادبی شہ پارے کو جانچنا، تولنا اور پرکھنا چاہتے ہیں اور نظریاتی طور پر تقابلی تنقید کے اصول سامنے رکھ کر جذبات کی شدت اور والہانہ کیفیت سے بھی زیادہ ترتیب ربط جامعیت اور مسلسل پرواز پر زور دیتے ہیں اور ساکیفیں دانش عصر سے بہت کچھ الگ کر کے دیکھتے ہیں جس کے نمونے عملی تنقید میں جا بجا بکھرے ہوئے ہیں۔ پاکستان میں گو نظریاتی تنقید کی مثالیں ممتاز حسین کے بعض مضامین میں ملتی ہیں، مگر حسن عسکری اور ان کے زیر اثر سلیم احمد، وزیر آغا، جمیل جالبی وغیرہ نے نئے تنقیدی نظریات رائج کرنے کی کوشش کی ہے۔ عسکری کا نظریۂ تنقید تضادات سے خالی نہیں مگر ان کی بعض تحریروں کی مدد سے اگر کوئی ایک تصویر بنائی جائے تو اندازہ ہوگا کہ وہ دراصل دوہرے وجود کے قائل ہیں۔ ایک فطری جبلتوں سے بنا ہوا آدمی، دوسرا تہذیب کے سانچے میں ڈھلا ہوا انسان اور ان کے نزدیک علم و دانش کے اکثر ذخیرے انسان کے حق میں اور آدمی کے خلاف سرگرم عمل رہتے ہیں۔ اور ادب اسی آدمی کی، فطری جبلتوں سے تشکیل پائے ہوئے، آدمی کی وہ آواز ہے جو وہ انسان کے علی الرغم بلند کر رہا ہے۔ اور اس آواز کو اگر سمجھا جا سکتا ہے تو اسی کی ذات سے، بلکہ ادبی محاورے کے دائرے میں رکھ کر سمجھنا چاہیے۔

پاکستان میں تنقید کا دوسرا رُخ پورے آدمی کی تلاش اور اردو شاعری کے مزاج کی تحلیل اور اسے MYTH اور ARCH TYPE کی مدد سے سمجھنے کی شکل میں ظاہر ہوا۔

معروضیت کی تلاش میں ہمارے نقاد البتہ دو بنیادی مراحل تک پہنچے، گو ان کا حل ہنوز پوری طرح ممکن نہیں ہو سکا۔ ایک تنقیدی اصطلاحوں کے صحیح یا متعین معنوں کی تلاش کا مسئلہ ہے اور دوسرا ادبی مباحث کے تصفیے کے لیے کسی مشترک معیار کی دریافت کا سوال۔ جہاں تک تنقیدی اصطلاحوں کا تعلق ہے، ہمارے سرمایے میں یا مغربی اور خصوصاً انگریزی اصطلاحوں کے ترجمے ہیں جن کی شکل اور مفہوم دونوں غیر متعین ہیں۔ جذبے کا لفظ SENSATION کے لیے مستعمل ہے EMOTION اور SETIMENT کے لیے بھی اسی طرح مستعمل الفاظ اور اصطلاحیں بھی برابر مختلف اور کبھی کبھی متضاد معنوں میں برتی جا رہی ہیں۔ ان کے علاوہ جو اصطلاحیں ہیں، وہ یا ایجاد بندہ ہیں یا تذکرہ نویسی کے دور کی یادگار ہیں جو کبھی مخصوص اور متعین مفہوم رکھتی تھیں مگر اب اس پس منظر سے دور ہو چکی ہیں۔ اس ضمن میں مسیح الزماں کی مختصر کتاب "اردو تنقید کی تاریخ" کی ابتدائی کاوش کے سوا اور کوئی مفید کام نظر نہیں آتا۔ معروضی معیار کی تلاش ہی بعض نقادوں کو ایسے VERIFIABLE مواد کی تلاش ہوئی جسے نتائج نکالنے اور محاکمے تک پہنچنے میں سند کے طور پر استعمال کیا جا سکے اور اسی راستے سے ہو کر ہمارے بعض نقاد تحقیق کی اہمیت اور ضرورت کو پہچاننے لگے یہ تحقیق محض ادبی یا سوانحی نہیں تھی، بلکہ اس کا رشتہ تمام عمرانی علوم سے ملتا تھا۔

(۳)

تیسرا استفہامیہ نقاد کی ذات کی تلاش ہے۔ معروضیت تنقید کو زیادہ سے زیادہ غیر شخصی اور اصولی بنانے پر اصرار کرتی رہی ہے۔ سینٹ بیو کا طریق کار

نقاد کو معمل میں بیٹھے سائنس داں کی طرح غیر جانبدار اور اسی قدر غیر شخصی دیکھنا چاہتا ہے، کیونکہ اصل معاملہ محاکمے کا نہیں تفہیم کا ہے اور تفہیم اسی وقت ممکن ہے کہ جب تفہیم کا جویا اپنی ذات اور اس کے تاثرات و تعصبات کو بھلا کر اپنے کو تخلیقی فن کار کا تابع کر دے گویا معاملہ ایک شخصیت اور دوسری شخصیت کا نہیں، عکس اور آئینے کا ہے۔ اور آئینہ خود اپنی کوئی تصویر نہیں رکھتا۔ اس نیم دائرے سے بالکل دوسرے سرے پر وہ نقاد ہیں جن کے نزدیک تخلیقی فن کار کی تفہیم صرف نقاد کی اپنی ذات، بلکہ اس کے تاثرات و تجربات کے آئینے ہی میں ممکن ہے۔ یہاں تنقید، تفہیم محض نہیں رہ جاتی، کیفیت کی بازآفرینی بن جاتی ہے۔ اور نقاد نہ صرف تخلیقی فن کار سے روحانی ہم آہنگی پیدا کر لیتا ہے، بلکہ اس کے تخلیقی تجربے میں نہ سہی تو کم سے کم اس کی کیفیت اور مستی میں ضرور شریک ہونا چاہتا ہے اور اسی کیفیت اور مستی کی اپنی ذات کے پورے جادو کے ساتھ بازآفرینی کرتا ہے۔

تاثراتی تنقید کے دو امام رشید احمد صدیقی اور فراق گورکھپوری ہیں اور اسی ضمن میں کچھ دور چل کر خورشید الاسلام کا نام آتا ہے۔ ان کی تاثراتی تنقیدیں کڑھی ہوئی شخصیتوں کی آئینہ دار ہیں لیکن ان میں محض تعصب یا تاثر نہیں، بلکہ ادب میں "تہذیب رسم عاشقی" کے آداب ہیں اور اسی وجہ سے یہ جواہر پارے انشائیے نہیں، گہری اور رچی ہوئی بصیرت کے نمونے ہیں۔

چند سال ادھر تنقید کے لب و لہجے کو انشائیہ یا چلتے ہوئے صحافتی چٹخارے دار مضمون کے لب و لہجے میں تبدیل کرنے کی کوشش بھی نمایاں ہوئی ہے۔ یہاں نقاد کی شخصیت چیختی چنگھاڑتی کچھ اس طمطراق سے نمودار ہوتی ہے کہ تخلیقی فن کار فن پارے کا وجود اس کے جادو سے ایسی کھونٹی میں تبدیل ہو جاتا ہے جس پر نقاد اپنے لفظوں کے بھڑکیلے لبادے لٹکانے لگا یا اپنے چٹ پٹے جملوں کی اوڑھنی سکھانے کے لیے ڈال دے گا۔ یہ اندازِ تحریر نیا ہے کیونکہ مجنوں گورکھپوری تک واحد

متکلم کا استعمال تنقید میں گناہ نہ سہی تو مستحسن بھی نہیں سمجھا گیا، جہاں نقاد کی ذات بولتی ہے وہاں اس کی معروضیت، اصول پسندی اور اس کا علمی لب و لہجہ مجروح ہونے لگتا ہے۔ لیکن پچھلے بیس برس میں تنقید، رائے زنی سے قریب آئی ہے اور اس پر انشائیہ کا رنگ غالب نظر آتا ہے۔ ان چند برسوں میں ناقد، طرز تحریر کے علمی نہ ہونے کی معذرت بھی ضروری نہیں جانتا اور "مسخرا یا اسسٹنٹ بارز" کہا جانے کا خطرہ مول لے کر بھی وہ "ذہن میں اضطراب پیدا کرنے والے" اسلوب کو اختیار کرتا ہے اور کبھی کبھی "کرخنداری زبان" میں تنقید کے سنجیدہ علمی مسائل کو ادا کرنے پر فخر بھی کرتا ہے۔

(۴)

بیس سال کے تنقیدی سرمایے کے بنیادی میلانات کا یہ جائزہ، اردو تنقید کی کوئی اطمینان بخش تصویر پیش نہیں کرتا۔ ایک طرف تو نظریات اور معیار کا تعین نہیں ہوا ہے تو دوسری طرف ہماری عملی تنقید بھی اکثر صورتوں میں لے دے کر شاعری ہی کی تنقید بنی رہی ہے۔ ناول اور افسانہ، انشائیہ اور نثری اسلوب کی رمز شناسی ابھی عام نہیں ہوئی ہے، اصطلاحوں کے معانی طے نہیں پائے ہیں اور ماضی کے ادب عالیہ کی تنقید کے سلسلے میں بھی ضروری مواد اور وسائل ہمیں میسر نہیں ہوئے۔ جس کی بنا پر محاکمہ قیاس یا تعصب بن سکتا ہے۔ پھر ہمارے تنقیدی سرمایے میں ہنوز اعلیٰ سنجیدگی کی کمی ہے۔ تنقید، رسالے کا مضمون اور اخبار کا اداریہ بھی ہو سکتی ہے لیکن ان دونوں کے آداب اور انداز مختلف ہیں۔ تنقید نہ اشتہار ہے نہ تنقیص بلکہ ایک سنجیدہ علمی مشغلہ ہے جس کے ساتھ تمسخر نہیں کیا جا سکتا ہے جو اسے محض ہنسنے بولنے، پگڑی اچھالنے یا پھبتی کسنے کا بہانہ بنانا چاہتے ہیں وہ تنقید کی کوئی خدمت انجام نہیں دیتے بلکہ اس کی رسوائی کا سامان فراہم کرتے ہیں۔

پھر ہماری تنقید میں ہنوز ہماری سرزمین اور ہماری ادبی اقدار اور ادبی مزاج کی بو باس کم ہے۔ علم اور تہذیب بے شک عالمگیر ہیں، حسن جہاں بھی ہو انسانیت کا کھویا ہوا کنگن ہے، مگر ہر ادب کی اپنی بصیرت، اپنی تاثراتی بناوٹ اور پس منظر ہوتا ہے اور اسے نظرانداز کرکے عالمی اقدار کو اپنانا ناممکن ہے۔ عالمی اور بین الاقوامی بننے کے لیے ہمیں زیادہ قومی ہونا پڑے گا اور یہ مرحلہ محض نقالی اور تقلید سے آسان نہ ہوگا۔ اس کے لیے اپنا ہی نہیں، اپنے گردوپیش، اپنے ادبی ضمیر، اپنی روایت اور صورتِ حال، سبھی کا عرفان ضروری ہے۔ یہ عرفان محض ادب کے دائرے میں رہ کر ممکن نہیں۔ لیکن اس عرفان کو خام مواد کے طور پر استعمال کیے بغیر ہماری تنقیدی بصیرت ادب کی تفہیم اور محاکے کا کام بھی سرانجام نہیں دے سکتی۔

۱۹۶۸ء

آزاد نظم

الفاظ خیال کا پیکر بھی ہوتے ہیں اور اس کا نقاب بھی۔ ان کی مدد سے شاعر جذبے کی شدت اور خیال کی تازگی کو نکھارتا ہے اور یہی الفاظ جب روایتی چلن سے گھِسے پٹے ہو جاتے ہیں تو زندہ حقیقتوں کی بجائے مردہ خیال بندی کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ علم بیان کے اکثر شعبوں کا یہی حال ہے قافیہ ہو یا تشبیہ و استعارہ، جب خیال کا تابع نہ ہو، بلکہ خیال کا بدل بننے لگے تو وہ شاعری کے حق میں رحمت نہیں، لعنت بن جاتا ہے۔ اچھا شاعر وہی ہے جو لفظوں کی روایتی یکسانیت پر خیال کا مکمل اقتدار قائم کرے۔

احساس کے خلوص اور انفرادیت کو برقرار رکھنا شاعری کا اہم مسئلہ ہے۔ اردو میں یہ مسئلہ غزل کی عظیم الشان روایت کی بنا پر اور بھی زیادہ پیچیدہ ہو گیا ہے۔ غزل نے ہندوستانی اور ایرانی ادبیات کی مدد سے اپنی مخصوص روایت مزاج اور الفاظ و تصورات معین کر لیے اور اس کے دورِ انحطاط میں جب خیال بندی اور بات میں بات پیدا کرنا ہی ہنر سمجھا جانے لگا تو اس کی دنیا اور بھی محدود ہو گئی۔

حالیؔ نے اس مسئلہ کا حل اس طرح تلاش کیا کہ غزل کی اصلاح کی جائے، اسے خیال بندی سے نکال کر اخلاقی شاعری اور نیچرل مضامین کی کھلی فضاؤں میں

آباد کیا جائے اور نظم نگاری کی نئی صنف کو اردو ادب میں متعارف کرایا جائے۔

حالی کو اس بات کا احساس ہو چلا تھا کہ وزن اور قافیے کے قدیم تصورات پر بھی نظر ثانی کرنے کی ضرورت ہے اور اسی لیے انھوں نے شاعری کے لیے وزن اور قافیے کے بجائے تخیل، تاثیر اور جذبات نگاری کو بنیادی اجزا قرار دیا۔ وزن کے سلسلے میں لکھتے ہیں:۔

"شعر کے لیے وزن ایک ایسی چیز ہے جیسے راگ کے لیے بول جس طرح راگ فی حد ذاتہ الفاظ کا محتاج نہیں، اسی طرح نفس شعر وزن کا محتاج نہیں۔ اس موقع پر جیسے انگریزی میں دو لفظ مستعمل ہیں، ایک پوئٹری اور دوسرا ورس، اسی طرح ہمارے یہاں بھی دو لفظ استعمال میں آتے ہیں۔ ایک شعر اور دوسرا نظم اور جس طرح ان کے ہاں وزن کی شرط پوئٹری کے لیے نہیں بلکہ ورس کے لیے ہے، اسی طرح ہمارے ہاں بھی یہ شرط شعر کے لیے نہیں بلکہ نظم میں معتبر ہونی چاہیے۔"

پھر محقق طوسی کے حوالے سے بتایا گیا ہے کہ "عربی اور سریانی اور قدیم فارسی میں شعر کے لیے وزن حقیقی ضروری نہ تھا۔ سب سے پہلے اس کا التزام عرب نے کیا۔" قافیے کے سلسلے میں بھی حالی کا یہی خیال ہے گو وہ خود قافیے کو چھوڑ نہ سکے لیکن انھیں اس بات کا پورا احساس تھا کہ قافیے کی قید ادائے مطلب میں خلل انداز ہوتی ہے۔ لکھتے ہیں:۔

"یورپ میں آج کل بلینک ورس یعنی 'غیر مقفیٰ' نظم کا بہ نسبت مقفیٰ کے زیادہ رواج ہے۔ اگرچہ قافیہ بھی وزن کی طرح شعر کا حسن بڑھا دیتا ہے جس سے کہ اس کا سننا کانوں کو نہایت خوشگوار معلوم ہوتا ہے اور اس کے پڑھنے سے زبان زیادہ لذت پاتی ہے، مگر قافیہ اور خاص کر ایسا جیسا کہ شعرائے عجم نے اس

کو نہایت سخت قیدوں سے جکڑ بند کر دیا ہے اور پھر اس پر
ردیف اضافہ فرمائی ہے، شاعر کو بلا شبہ اس کے فرائض کے
ادا کرنے سے باز رکھتا ہے۔ جس طرح صنائع لفظی کی پابندی معنی
کا خون کر دیتی ہے اسی طرح بلکہ اس سے بہت زیادہ قافیہ کی
قید ادائے مطلب میں خلل انداز ہوتی ہے"

اور اس خلل اندازی کو انھوں نے اس طرح ظاہر کیا ہے :-

"شاعر کو بجائے اس کے کہ اول اپنے ذہن میں ایک خیال کو ترتیب
دے کر اس کے لیے الفاظ مہیا کرے، سب سے پہلے قافیہ
تجویز کرنا پڑتا ہے اور پھر اس کے مناسب کوئی خیال ترتیب
دے کر اس کے ادا کرنے کے لیے ایسے الفاظ مہیا کیے جاتے
ہیں جن کا سب سے آخیر جزو قافیہ مجوزہ قرار پا سکے، کیوں کہ
ایسا نہ کرے تو ممکن ہے کہ خیال کی ترتیب کے بعد کوئی مناسب
قافیہ بہم نہ پہنچے اور اس خیال سے دست بردار ہونا پڑے"

مولانا محمد حسین آزاد اور ان کے رفقا نے قافیہ سے بے اطمینانی کا تو اس قدر واضح اظہار نہیں کیا لیکن نظم نگاری کے ذریعے نئے طریقۂ اظہار کی تلاش، تشبیہ و ترصیع کے بجائے تمثیل نگاری، منظر کشی اور تسلسل بیان سے نظم کا نیا شعری کردار بنایا۔ غزل کی اصلاح بھی ہوئی اور نظم نگاری کا چلن بھی عام ہوا لیکن نئی نسل کے آتے آتے یہ دونوں ذرائع بھی ایسے پرانے ہو گئے تھے کہ وہ خیال کا پیکر بننے کے بجائے سخن کا پردہ ہونے لگے تھے۔

آزاد نظم اسی احساس کا مظہر ہے۔ آزاد نظم لکھنے والوں کو اس بات کا احساس تھا کہ قافیہ اور ردیف کے ساتھ بھی اچھی اور نئی شاعری کی جا سکتی ہے لیکن یہ بھی جانتے تھے کہ روایت نے قافیہ کو کردار بخش دیا ہے اور اکثر شاعر کا ذہن اپنے اصلی خیال کو بھول کر قافیے کی مناسبت میں گم ہو جاتا ہے۔ علاوہ بریں دو اور

حیثیتوں سے بھی قدیم طرزِ شاعری کی ہیئت میں تبدیلی کی ضرورت کا احساس پیدا ہوا۔ ایک اس بنا پر کہ ہماری مروجہ بحروں کا ہماری قومی موسیقی سے کوئی ربط نہیں ہے۔ اگر قومی موسیقی کسی قوم کے مزاج کی آئینہ دار ہوتی ہے تو یقیناً ہماری شاعری اور ہندوستانی موسیقی میں گہرے رابطے قائم ہونے چاہییں۔ اس احساس کا پرتو عظمت اللہ خاں سے لے کر حامد اللہ افسر اور آزاد نظم لکھنے والے شاعروں تک ملتا ہے۔ دوسرے ہماری آراستہ شاعری نے خواہ وہ نظم ہو یا غزل، اپنی دنیا روزمرہ کی بول چال سے الگ بنالی تھی شاعرانہ تلمیحوں اور تشبیہوں نے شاعرانہ زبان کو عام بول چال کی زبان سے علاحدہ کر دیا تھا۔

۲

اس میں شک نہیں کہ اس سے قبل بھی قدیم اور جدید دونوں زبانوں میں وزن، بحر اور قافیہ کے استعمال میں تجربے ہوتے رہے ہیں۔ مختلف ندرت پسند شاعروں نے اپنے دور کی مروجہ بحور اور اوزان سے بے اطمینانی کا اظہار کیا ہے۔ مغربی ادبیات میں تو آزاد نظم کی روایت بڑی پرانی ہے۔ ڈاکٹر جانسن جیسے اصول پرست نقادوں کی مخالفت کے باوجود آزاد نظم انگریزی شاعری ہی میں نہیں، بلکہ یورپ کی شاعری میں ایک بلند مرتبہ حاصل کر چکی تھی۔

انگلستان کے اعلیٰ ترین شاعر معریٰ نظم کو ذریعہ اظہار بنا چکے ہیں۔ خود شیکسپیر جب اپنے ڈرامے میں بول چال کی زبان سے قریب ہونا چاہتا ہے یا تقریر اور خطابت کے جوہر دکھاتا ہے تو آراستہ مقفیٰ شاعری کے بجائے بلینک ورس کا استعمال کرتا ہے۔ ڈرائیڈن نظم معریٰ میں پابندیوں کے کم ہونے کی شکایت کرتا ہے اور اس بات کا اندیشہ ظاہر کرتا ہے کہ شاعر نظم معریٰ لکھتے وقت زیادہ الفاظ اور غیر ضروری طور پر باتونی ہو جاتا ہے۔ اس کا قول ہے:-

"The great easiness of blank verse

renders the poet too luxuriant."

Dryden "Preface to the Rival Ladies."

گو بلینک ورس کا رواج کافی پرانا ہے لیکن فری ورس یا آزاد نظم کی روایات انگریزی ادبیات میں بھی نوعمر ہیں۔ اس کے تجربے کرنے کا خیال ابتدائی شکل میں ہاپکنس، ٹی۔ ایس۔ ہلم کے کلام میں ملتا ہے اور بعد کو ایذرا پاؤنڈ اور ٹی ایس ایلیٹ کے زیر اثر اس نے ایک ادبی میلان کی شکل اختیار کرلی۔ اس میلان کو ان مختلف فنی اور ادبی تحریکوں سے بڑی تقویت حاصل ہوئی جو اس دور میں سوریلزم، دادا ازم، امیجزم، کیوبزم، فیوچرزم کے نام سے عام ہوئیں۔

امیجزم یا تصوریت کی تحریک نے ۱۹۱۳ء میں اپنا ادبی منشور ان الفاظ میں مرتب کیا تھا۔

(۱) ہم عام بول چال کی زبان استعمال کریں گے، مگر ہمیشہ مناسب ترین لفظ کا انتخاب کریں گے اور محض آرائشی الفاظ سے پرہیز کریں گے۔

(۲) ہم نئے آہنگ پیدا کریں گے جن سے نئی کیفیات (موڈ) کی ترجمانی ہوسکے۔ ہم صرف آزاد نظم ہی کو شاعری کا واحد ذریعہ اظہار قرار دینے پر اصرار کرتے ہیں، لیکن ہمارا عقیدہ ہے کہ شاعر کی انفرادیت کا سب سے بہتر اظہار آزاد نظم میں ہوسکتا ہے، روایتی اصناف میں نہیں۔

(۳) ہم موضوع کے انتخاب میں مکمل آزادی دیں گے۔

(۴) ہم الفاظ کے ذریعے تصویر کھینچنے کی کوشش کریں گے۔ ہم مصور نہیں ہیں، لیکن ہمارا عقیدہ ہے کہ شاعری کو مخصوص مناظر اور خیال کو پیش کرنا چاہیے مبہم اور عام باتوں کے بیان تک محدود نہ رہنا چاہیے۔

(۵) ہم ایسی شاعری پیش کریں گے جو صاف اور واضح ہو، غیر واضح اور مبہم نہ ہو۔

(۶) آخر میں یہ کہنا ضروری ہے کہ ہمارا عقیدہ ہے کہ توجہ کی مرکزیت (ارتکاز) ہی شاعری کی روح ہے۔

امپریشن ازم (تاثریت) نے اس بات پر زور دیا کہ ہمیں ان تمام فلزات (atoms) کو جو ہمارے ذہن سے گزرتے ہیں، اسی ترتیب کے ساتھ ادب میں محفوظ کرلینا چاہیے اور پھر اسے بظاہر غیر مربوط اور بے ترتیب نقشے کی مدد سے اس رابطے کا پتہ لگانا چاہیے جو ہر منظر یا حادثے کو ہمارے شعور سے ہے۔ پھر تاثریت نے سمبازم (یا علامت پسندی) کی شکل میں ایک نیا روپ اختیار کرلیا اور آہستہ آہستہ شاعری کی باگ ڈور لاشعور کے ہاتھ میں آگئی اس عمل کو سوریلزم کی اس تحریک نے پورا کر دیا جو لندن میں سوریلی تصویروں کی نمائش سے شروع ہوئی اندرے برتان کی سرکردگی میں اس تحریک کی بنیادی کتاب شائع ہوئی۔ ڈی ایچ۔ لارنس نے ۱۹۱۶ء میں ان تحریکوں کو اس طرح بیان کیا:۔

"آہنگ کو توڑ دو مگر بات کو براہ راست کہنے کا انداز ہاتھ سے نہ جانے دو۔ ہمارے لیے شاعری کی روح یہی تیکھا پن اور براہ راست انداز ہے خصوصاً اس سنگین اور غیر حسین حقیقتوں کے عہد میں یہی تیکھی اور ننگی سچائی اصل شے ہے جس میں جھوٹے یا غیر متعلق ہیر پھیر کا ہلکا سا پرتو بھی نہ ہو۔ ہر شے نظرانداز کی جاسکتی ہے مگر یہ ننگی، تیکھی سخت راست گوئی ایسی شے ہے جو آج کی شاعری کو شاعری بناتی ہے"

(کیتھرین کارسویل کے نام خط)

ط۱ اصل عبارت یہ ہے۔

"Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall, let us trace the pattern, however disconnected and incoherent in appearance which each sight and incident scores upon the consciousness."

"Break the rhythm rather than the stony directness of speech. The essence of poetry with us in the age of stark and unlovely activities, is a stark directness with out a shadow of a lie or of deflection anywhere. Every-thing can go, but this stark, bare, rocky directness of statement this alone makes poetry today." [Letter to cathrine carswel]

جارج ہیوجنے (Georges Hugnet) نے سوریلزم پر مضمون لکھتے ہوئے رامبو اور اپالونیر کی صرف اس لیے تعریف کی ہے کہ یہ شاعری اور زندگی دونوں سے اپنے رشتے منقطع کر لیتے ہیں اور انھیں شاعری کے ٹکڑے ٹکڑے کر ڈالنے اور اپنی تصویروں کے حسن سے نفرت کرنے میں وہی کمال حاصل ہے جو انھیں شعریت اور غیر شعریت کی نفی کرنے اور زبان اور خیال کے پراسرار طلسم میں گہری تحقیقات کرنے میں حاصل ہے۔

(سوریلزم مرتبہ ہربرٹ ریڈ ص ۲۰۶)

اور یہی وہ مواد ہے جس پر زیورچ میں ۱۹۱۶ء میں تزارا نے دادا ازم کی بنیاد رکھی۔

اس طریقے پر آزاد نظم کی نشوونما ایک ایسے دور کی شاعری کے ساتھ ساتھ ہوئی جو معنویت کے اعتبار سے بڑا تشکیک پسند اور قنوطی تھا۔ ہارٹ کرین کے حوالے سے اس مسئلے کو اس طرح بیان کیا جا سکتا ہے:-

آج کے شاعر کے سامنے سب سے دشوار سوال یہ ہے کہ دنیا ایک تہذیبی انحطاط سے نکل کر انسانی اقدار کی نئی ترتیب تک

لے جانے والے عبوری دور میں ہے اور ایسی بہت کم اصطلاحیں اور الفاظ باقی رہ گئے ہیں جو مشترک ہوں اور عام طور پر ایک ہی تصور کو ظاہر کر سکیں، جن میں وزن ہو اور ایک ہی روحانی عقیدے یا لہر کو سب کے سینوں میں بیدار کر سکیں۔

(میکائل رابرٹس۔ دی فیبر بک آف ماڈرن ورس)

اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ شاعری سماجی آہنگ سے دور ہوتی جا رہی تھی اور اس میں محرومی تنہائی اور کلبیت جگہ پانے لگی تھی۔ آزاد نظم کا عروج اسی دور میں ہوا جب شاعر کاوش اور سماجی قیود سے بچ کر لاشعور کی آزادی اور انفرادیت کی ساری گھٹن اور شکست خوردگی کو کاغذ پر اس بے ترتیبی کی حالت میں انڈیل دینا چاہتا تھا اور آزاد نظم نے اس خواہش کو کسی حد تک پورا کیا، اس دور کی آزاد نظم عام طور پر اسی قسم کے غیر سماجی جذبات کا آئینہ بنی رہی، گو بعد کو اس میں ایسی آوازیں بھی پیدا ہوئیں۔ جن میں سماجی آہنگ موجود تھا۔

(۳)

اردو شاعری میں بحر کے ان تجربوں کی کئی نوعیتیں تھیں۔ ایک طرف وہ تجربے تھے جو مولوی اسمٰعیل میرٹھی اور مولانا شرر نے کیے جن میں صرف قافیہ کا التزام نہیں رکھا گیا تھا، مگر تمام تر اشعار اور ان میں سے ہر شعر کے ارکان کی تعداد برابر ہوتی تھی۔ دوسرے وہ تجربے تھے جو رومانوی مزاج کے شعرا نے اپنی نظموں میں نئی موسیقی کی ترتیب قائم کرنے کے لیے اختیار کیے۔ قافیہ کی تنظیم ذرا مختلف طریقے پر کی گئی یا نئی اور بھولی بسری بحریں استعمال کی گئیں۔ مثلاً اختر شیرانی کی یہ بحر:-

سکوتِ شب میں ایک حسین نازنیں کے دل میں موجزن ہوائے رقص ہے
کہ جس کے رقصِ ناز سے فضائے نیل گوں بنی ہوئی فضائے رقص ہے

سانیٹ کا رواج ہوا۔ حفیظ اور ساغر نے مترنم اور رواں بحروں کے تجربے کیے۔

تیسرے تجربے کی نوعیت البتہ ان سب سے مختلف تھی۔ ن۔م راشد اور تصدق حسین خالد نے قافیہ اور ارکان کی نئی ترتیب پر زور دیا اور مصرعہ کا ایک نیا تصور رائج ہوا۔ راشد نے نظم معریٰ اور آزاد نظم کے امکانات کو واضح کیا۔ ن۔م۔ راشد اور تصدق حسین خالد نے یہ تسلیم کیا کہ قافیہ شاعری کا مددگار ہے اور یقیناً ایک ایسی لاٹھی کی مانند ہے جو اس کی حفاظت تو کر سکتی ہے مگر جب تک شاعر اندھا نہ ہو، اس وقت تک اس کو راستہ نہیں دکھا سکتی۔ راشد نے ایک اور جگہ لکھا ہے :۔

"قافیہ میں سب سے بڑی خرابی یہ ہے کہ یہ ادنیٰ شاعروں کے ہاتھوں میں نظم کے اندر ترنم اور مصرعوں کا باہمی ربط و اتحاد پیدا کرنے کے لیے سب سے زیادہ سہل الحصول ذریعہ بن جاتا ہے، حالانکہ بسا اوقات یہ ترنم اور یہ مصرعوں کا ربط و اتحاد سطحی اور نظم کے دوسرے عیوب کا محض پردہ پوش ہوتا ہے۔ کوئی ادنیٰ شاعر بنے بنائے قافیوں کی بخشی ہوئی سہولت سے استفادہ کرنے کی ترغیب کو نہیں روک سکتا، حالانکہ یہی ترغیب اکثر اس کی تباہی کے لیے راہیں صاف کرتی ہے"

لیکن ترتیب ارکان کے اعتبار سے راشد کی شاعری میں بہت کم انقلابی تبدیلیوں کا پتہ چلتا ہے۔ وہ اپنی پوری نظم کی بنیاد ایک ہی بحر پر رکھتے ہیں اور مصرعوں کی تقسیم میں اکثر ارکان کو کم یا زیادہ کرتے رہتے ہیں کہ دو یا تین حصوں کو ملا کر ایک مصرعہ کا آہنگ حاصل ہو جائے۔ آزاد نظم لکھنے والوں نے مصرعوں کو اس طرح تقسیم کر دینے کے بجائے، ....
ارکان کی تقسیم ہر مصرعے کے لحاظ سے جداگانہ قائم کی۔ ہیئت کے اس

تجربے کا سب سے بڑا علم بردار میراجی کو قرار دیا جا سکتا ہے۔ مثال کے طور پر راشد کی نظم کا اقتباس دیکھیے:۔

ایشیا کے دور افتادہ شبستانوں میں بھی
میرے خوابوں کا کوئی روماں نہیں
کاش اک دیوارِ ظلم
میرے ان کے درمیاں حائل نہ ہو
یہ عماراتِ قدیم
یہ خیاباں یہ چمن یہ لالہ زار
چاندنی میں نوحہ خواں
اجنبی کے دستِ غارت گر سے ہیں

بعض مصرعوں کو اگر ایک سطر میں لکھ دیا جائے تو شروع کے مصرعوں کے ارکان حاصل ہو جائیں گے، اس کے مقابلے میں میراجی کی نظم کا اقتباس دیکھیے:۔

بے شمار آنکھوں کو چہرے میں لگائے ہوئے استادہ ہے تعمیر کا ایک نقشِ عجیب
اے تمدن کے نقیب
تیری صورت ہے مہیب
ذہنِ انسانی کا طوفان کھڑا ہے گویا
ڈھل کے لہروں میں کئی گیت سنائی مجھے دیتے ہیں مگر
ان میں اک جوش ہے بیداد کا فریاد کا ایک عکس دراز

(۴)

راشد کی شاعری میں فکری عنصر کا انکار ممکن نہیں۔ ان کے احساسات اور تصورات بلا شبہ قدیم روایتی اور سکہ بند راہ سے مختلف ہیں۔ ان کا

احساس پرایا نہیں ہے اور ان کے تاثرات خلوص سے عاری نہیں ہیں یہی نہیں راشد کو آزاد نظم میں قافیہ کی مدد کے بغیر موسیقی برقرار رکھنے کا جو فن آتا ہے، ان کے ہم عصروں میں سے بہت کم اس پر قادر ہیں۔ وہ آزاد اور معریٰ نظم کو پورے ضبط و نظم کے ساتھ برت سکتے ہیں لیکن ان کے افکار میں کلبیت، انفرادیت پسندی کی گھٹن اور جز رسی کا انداز ملتا ہے۔ انھوں نے بھی نظم معریٰ اور آزاد نظم کو اس قسم کے جذبات کے لیے ذریعہ اظہار بنایا جو مغرب میں اس نئی صنف کے ساتھ وابستہ ہو گئے تھے۔ راشد کی شاعری میں وہ سادہ اور تیکھا براہ راست انداز موجود نہیں ہے جس پر لارنس نے اس قدر زور دیا ہے۔ اس کے علاوہ راشد کی شاعری شعری زبان کو بول چال اور روزمرہ سے قریب نہ کر سکی انھوں نے اکثر قدیم تصورات سے کام لیا ہے اور پرانی علامتوں کے استعمال سے کبھی دریغ نہیں کیا۔ دریچے، چرخ گرداں، کاشانے اور محفل کی پرانی تلمیحیں اسی ٹھاٹ باٹ کے ساتھ برتی ہیں، گو اس کے باوجود ان کی شاعری عام فضا اور خیال کے اعتبار سے قدیم مشرقی شاعری کے بجائے مغربی تصورات سے قریب تر ہے راشد کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے سکہ بند تصورات کے حلقے سے نکل کر شاعری میں خیال کی تابناکی پیدا کی۔ وہ احساس کا بے ساختہ اظہار چاہتے ہیں۔ راشد نے عصر حاضر کے جذباتی مسائل کو صرف نئی ترکیبوں اور علامتوں ہی سے حاصل نہیں کیا، بلکہ احساسات کی پوری شدت کے ساتھ انھیں بے نقاب کیا۔

میراجی کے نفس مضمون اور ان کی ایمائیت پر تنقید کی جا سکتی ہے لیکن اس کا انکار ممکن نہیں کہ میراجی نے شاعری میں ظاہری لیپ پوت کی جگہ اصل احساس اور ذاتی اور براہ راست تجربے کے خلوص کو اپنایا۔ میراجی شاعری اس لیے کرتے تھے کہ شاعری ان کے لیے ایک ذاتی اور نفسیاتی مجبوری تھی۔ انھیں چند احساسات کو خارجی شکل دینا تھی، تاکہ ان کے سینے کی گھٹن اور جذبات وفور اظہار کا راستہ پا سکیں اور انھیں تسکین ہو جائے۔ ان کی شاعری مریض کے ہاتھ

کی بیباکی ہے، آرائش کی جھڑی نہیں ہے۔ ابہام اور اشاریت کے باوجود میراجی کی شاعری نے نفسِ مضمون پر زور دیا اور زبان کی ملمع کاری اور روایتی سجاوٹ کو نظر انداز کیا انھوں نے راشد کی سجائی ہوئی مشرقی محفل کے آداب سے بھی انحراف کیا، ان کی بزم سجی سجائی اور پر تکلف نہیں، بلکہ پکاسو کی تصویروں اور جاز کے نغموں کی طرح مضطرب اور غیر مرتب ہے۔

"اونچا مکان" کا ایک اقتباس ہے :-

اپنے اعصاب کو آسودہ بنانے کے لیے
بھول کر تیرگیِ روح کو، میں آپہنچا
اس بلندی کے قدم میں نے لیے
جس پہ تو سینکڑوں آنکھوں کو جھپکتے ہوئے استادہ تھی، ہے
تیرے بارے میں سنا رکھی تھیں لوگوں نے مجھے
کچھ حکایات عجیب

اس سادہ اور نثر کی سی (directness) بے ساختگی کا راشد کے اس بند سے مقابلہ کیجئے :-

جاگ اے شمعِ شبستانِ وصال
محفلِ خواب کے اس فرشِ طرب ناک سے جاگ
لذتِ شب سے ترا جسم ابھی چور سہی
آمری جان، مرے پاس دریچے کے قریب
دیکھ کس پیار سے انوارِ سحر چومتے ہیں
مسجد شہر کے میناروں کو
جن کی رفعت سے مجھے
اپنی برسوں کی تمنا کا خیال آتا ہے

(دریچے کے قریب)

راشد کی شاعری حیات کے بارے میں چند بنیادی مسائل سے بحث کرتی ہے ایلیٹ نے اپنی شاعری میں کہا ہے کہ یہ دراصل حکومت کی تنقید نہیں ہے، بلکہ ایک تہذیبی نظام کے جواز کے سلسلے میں شک و شبہ کا اظہار ہے" راشد کے کلام میں بھی یہی کلبیت اور تشکیک کا لہجہ بار بار ملتا ہے۔ زندگی کیا ہے؟ آیا وہ ان حیات کا خزینہ ہے جو انسان کا جسمانی وجود حاصل کرتا رہتا ہے یا کوئی روحانی تصور ہے جسے افلاطونی ماورائیت یا مذہبی سریت کی شکل میں سمجھا جا سکتا ہے؟ اس سوال کا جواب راشد کی شاعری میں پہلی صورت میں ملتا ہے۔ روح اور جسم کے آہنگ کا وہ پوری طرح قایل ہے اور روح دراصل ان حیاتی ہیجانات اور جسمانی نشاط کے لمحوں ہی کا نام ہے جن سے انسان روزمرہ کی زندگی میں دوچار ہوتا ہے اور اس جسمانی نشاط کو مشرقی اخلاق نے گناہ سے تعبیر کر رکھا ہے، اس راستے سے وہ نیکی اور بدی کی نئی اقدار تک پہنچتا ہے۔

روح تو اظہار ہی سے زندہ و تابندہ ہے
اس کی یاد سے حاصل مجھے قرب حیات
روح کا اظہار کیسے بھول جاؤں

(اظہار)

تیرے پیکر میں جو روح زیست ہے شعلہ فشاں
وہ دھڑکتی ہے مقام و وقت کی راہوں سے دور
بے گانۂ مرگ و خزاں
ایک دن جب تیرا پیکر خاک میں مل جائے گا
زندہ تابندہ رہے گی اس کی گرمی اس کا نور

(طلسم جاوداں)

آسماں دور ہے لیکن یہ زمیں ہے نزدیک
آ، اسی خاک کو ہم جلوہ گہ راز کریں

روحیں مل سکتی نہیں ہیں تو یہ لب ہی مل جائیں
آ، اسی لذتِ جاوید کا آغاز کریں

(اتفاقات)

بعد کی کچھ نظموں میں لذت کوشی کی یہ لہر اجتماعی مایوسی کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ گو "زنجیر" اور "نئی کرن" میں امید کا ہلکا سا پرتو ملتا ہے، لیکن بحیثیت مجموعی راشد کی شاعری میں وہی احساس ہے جس کی ترجمانی ایلیٹ کی نظم wasteland کرتی ہے۔

میراجی نے اس تمدنی کرب کو فرانسیسی انحطاطیوں کی نہج پر حل کرنا چاہا انھوں نے خود اعتراف کیا ہے:-

"موجودہ صدی کی بین الاقوامی کشمکش۔ سیاسی سماجی اور اقتصادی۔ نے جو انتشار نوجوانوں میں پیدا کر دیا ہے وہ بالخصوص میرا مطمح نظر رہا ہے اور آگے چل کر جدید نفسیات نے اس تمام پریشان خیالی کو جنسی رنگ دے دیا۔"

("میری بہترین نظم" مرتبہ حسن عسکری ص ۱۸۵)

انھوں نے تہذیب اور شعور سے راہ فرار اختیار کی۔ فرائڈ کے زیر اثر انھوں نے اپنی شاعری کا موضوع حقیقی جنس کو قرار دیا اور شعور کی دنیا سے بھاگ کر لاشعور اور منتشر احساسات کی بوقلمونیوں میں پناہ لی۔

یہ دنیا صرف الفاظ اور اونچی آواز میں بولنے کے بجائے اشاروں اور سرگوشیوں میں بات کرتی ہے اور یہی سرگوشی اور ایمائیت کی آواز میراجی کی شاعری ہے۔

میراجی کی نظمیں گو بظاہر بے ترتیب ہیں لیکن ان میں موسیقی اور آہنگ کا بڑا سلیقہ ہے ان کی شاعری رَھمبو یا امریکی شاعر ای.ای. کمنگس (E. E. Cummings) کی طرح لاشعور کی داستانیں ضرور ہیں، لیکن ان داستانوں

کے بیان کرنے میں ربط و ترتیب کو ہاتھ سے نہیں جانے دیا گیا ہے۔ ایمائیت میراجی کا مخصوص ذریعہ اظہار ہے وہ علامتوں کے ذریعہ جنس کے ٹیڑھے میڑھے تصورات کو پیش کرتے ہیں۔ بادل، سمندر، لباس، ٹیلہ ان کے کلام میں مختلف جنسی اور نفسیاتی علامتوں کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ میراجی کا تصورِ حیات بھی بڑی حد تک ہیجانی ہے اور ... ہیجانات کو اصل حیات قرار دیتے ہیں، کیونکہ انسان کے لیے زندگی کے بارے میں علم حاصل کرنے کا واحد ذریعہ احساس اور ہیجان ہی ہے ایک نقاد نے آزاد نظم کی تعریف اس طرح کی ہے۔

"آزاد نظم قدیم وفور کو پھر سے حاصل کرنے کی کوشش ہے الفاظ کو اس قدر پھیلاؤ کے ساتھ استعمال کیا جاتا ہے کہ ان کی معنویت کو صرف و نحو کے اصول سے نہ جکڑا جا سکے، بلکہ یہ الفاظ جذبے اور احساس تک رہنمائی کر سکیں، جیسے کہ قبائلی انسان زبانی اشاروں سے، آواز کے اُتار چڑھاؤ کے ذریعہ خیال کو کسی علامت کے ذریعے سے ظاہر کرتا تھا اور اس کو مخصوص نام نہیں دیتا تھا"[1]

میراجی کے تحت الشعوری تجربے کی وقتی کامیابی نے نئی نسل کو متاثر

---

[1] اصل عبارت یہ ہے:-

"Free verse is an attempt to recapture the old abandon, to use words so loosely that one cannot pin down the content to grammar and alphabet, but can catch the urge and impulse as did primitive man through verbal gestures, the modulation of the voice and by symbolising the idea without expressing its name."

H. V. Routh: English literature and Ideas in 20th century

کیا اور مختار صدیقی۔ قیوم نظر اور دوسرے شاعر داخلیت اور لاشعور کے اس خول میں اسیر ہوگئے، جہاں صرف اشاروں اور علامتوں میں باتیں کی جاسکتی تھیں یوسف ظفر نے اس حلقے سے نکل کر جلد ہی معریٰ نظم کی طرف رجوع کیا اور لاشعور کی پہنائیوں کی بجائے شعور کی مایوسی اور تنہائی کو بیان کیا۔ مختار صدیقی نے ہیئت اور مصرعوں کی ترتیب کو بڑی اہمیت دی اور ہندستانی سنگیت کی راگ مالا کو شاعری میں فضا اور موسیقانہ ترتیب کے ساتھ پیش کرنا چاہا، لیکن لاشعور کی چھاپ ان کے کلام پر اس قدر گہری تھی کہ ان کی آواز عام فہم نہ ہوسکی۔ سلام مچھلی شہری نے اس سلسلے میں بہت سے تجربے کیے۔ ان کی آزاد نظمیں کبھی رقص کی کیفیت کو اسی ترتیب اور مصرعوں کے انداز سے ظاہر کرتی ہیں، کبھی مصوری کے مختلف رنگوں کو نئے اسالیب میں اسیر کرتی ہیں اور کبھی .... مکالموں کی سی بے ساختگی اور لہجہ برقرار رکھنے کی کوشش کرتی ہیں۔ آزاد نظم سے یہ فائدہ اٹھایا جاسکتا تھا کہ اس کے آہنگ میں موسیقی کی دوسری ترتیب سمو لی جائے اور اس فائدے کو سلام نے اکثر جگہ حاصل کیا ہے۔ جنگل کا ناچ اور ان کی دوسری نظموں میں یہ نئی ترتیب برتی گئی ہے۔ سلام کے تجربے آزاد نظم کو ٹیکنیک کے اعتبار سے ایک نئی سطح تک لے جانے میں کامیاب ہوئے ہیں۔

آزاد نظم کو لاشعور اور کلبیت کے اس لہجے سے نجات پانے میں کافی وقت لگا۔ مخدوم اور اختر الایمان کی نظموں نے اس صنف میں بھی لاشعوری احساس کی روشنی پیدا کرنے کی کوشش کی۔

جعفری نے آزاد نظم کو داخلیت سے نکال کر عصری مسائل کے اظہار کا ذریعہ بنایا۔ مایوسی اور محرومی کے بادل چھٹے۔ "بنجر زمین" کی فضا سے نکل کر آزاد نظم کو زیادہ مثبت موضوعات کا سہارا ملا۔ اس میں "خودکشی" اور "دریچے کے قریب" کے مسائل ہی پر بات نہیں ہوئی بلکہ دریچے سے باہر کی بہت سی باتیں بھی ہوا کے ایک جھونکے کے ساتھ اندر آگئیں۔ جعفری کی آزاد نظم راشد اور

میراجی کی روایت سے مختلف ہے اور انھیں اس بات کا احساس ہے کہ اس صنف کو ان دونوں شعرا سے مختلف جذبات کا آئینہ دار بھی بنایا جا سکتا ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ آزاد نظم کو محرومی یا تنہائی اور کلبیت کے مترادف سمجھ لیا جائے۔

سردار جعفری نے آزاد نظم کی سرحدوں کو وسیع کیا ہے انھوں نے کوشش کی کہ ہر سیاسی اور صحافتی موضوع پر اظہار خیال کیا جائے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ ہر موضوع کو اپنانے کی خواہش جس قدر مبارک ہے، اسی قدر ہر موضوع کو شعریت کے ساتھ برتنا دشوار ہے اور اس دشواری کو سردار جعفری بھی آسان نہ کر سکے۔

آزاد نظم میں خارجی اور بیانیہ شاعری کے جوش میں سردار جعفری سادگی اور راست گوئی سے دور چلے گئے اور آزاد نظم نے سکہ بند انداز بیان اور تشبیہ و استعارے کے قدیم انداز آرائش کی طرف دوبارہ مراجعت کی اور سیدھی سادی باتوں کو مرصع کاری سے سجانے بنانے کی کوشش کی گئی اور ایک ہی بات کو سجا بنا کر زیوروں سے لاد کر، استعارہ در استعارہ کے نقابوں سے آراستہ کرنے کا رواج پھر عام ہونے لگا۔ اس کا انجام یہ ہوا کہ ایک ہی بیان پھیل کر تین چار چار صفحوں پر محیط ہو گیا اور نظم سے ضبط و احتیاط ختم ہو گئی۔ اس طرح سردار کے کلام میں لفاظی، خطابت، اور غیر ضروری طوالت پیدا ہو گئی اور ان کی نظموں سے وحدتِ تعمیر کا احساس جاتا رہا۔

اس لفاظی اور بے جا طوالت کا ایک اور بھی سبب ہے۔ سردار جعفری ہنگامی واقعات سے انسانی زندگی کی عام حقیقتوں تک پہنچنے کے بجائے صرف ان کی ہنگامی نوعیت پر اکتفا کر لیتے ہیں۔ موضوع کا ہنگامی ہونا فی نفسہ بری بات نہیں ہے، لیکن اگر اس موضوع کے سہارے شاعر عظیم تر اور عام انسانی سچائیوں تک نہ پہونچ سکے تو یہ ہنگامی موضوع (Topical) اور ادبی ہونے کے بجائے صحافتی اور سطحی ہو جاتے ہیں۔ اچھی نظم الیکشن پر بھی لکھی جا سکتی ہے اور اگر اس

موضوع کے رشتے شاعر نے کائناتی مسائل سے ملا دیے ہیں تو اس نظم میں عظمت کے نقوش بھی پیدا کیے جا سکتے ہیں لیکن اگر شاعر خود کو محض ہنگامی معاملات کو سمیٹنے تک محدود کرتا ہے تو پھر اس کی ادبی عظمت کا مجروح ہونا یقینی ہے صحافت اور سیاسی خطابت اسی چور دروازہ سے داخل ہوتی ہیں۔

اس کا ایک دوسرا نتیجہ یہ نکلا کہ سردار جعفری کی شاعری سیاسی واقعات کا آئینہ خانہ تو بن گئی لیکن اس کے رشتے فلسفیانہ فکر سے مربوط نہ ہوئے۔ اگر سردار جعفری کی شاعری میں کائناتی مسائل کو ڈھونڈا جائے تو ان کے نشانات مشکل سے ملیں گے، ایسا لگتا ہے کہ کائناتی مسائل ان کے احاطۂ فکر سے دور ہیں۔

اس کمی کی وجہ سے ان کی معری اور آزاد نظموں میں خطابت کا لہجہ آ گیا اور اس لہجے کو بے نمکی سے بچانے کے لیے انھیں روایتی مرصع کاری سے کام لینا پڑا۔ قدیم امیجری پھر اختیار کی جانے لگی اور تجربے کے براہ راست اظہار کی جگہ سجاوٹ اور بناوٹ نے لے لی۔

"مطرب کی ہتھیلی کی شعاعیں" "سازمیں نغموں کے پھول" اور "بربط وطاؤس" کا تذکرہ روایتی ساز و سامان کی صاف غمازی کر رہا ہے۔ اور جس غیر ضروری آرائش اور "تشبیہ زدگی" کے خلاف مولانا محمد حسین آزاد نے "آب حیات" کے دیباچے میں تنبیہ کی تھی، اس کے دہرانے کی ضرورت اس جگہ بھی محسوس ہونے لگتی ہے۔ یہاں شاعر براہ راست تجربے کے بجائے مضمون آفرینی کی بھول بھلیوں میں پھنستا ہوا دکھائی دیتا ہے۔

کچھ دنوں سے آزاد معریٰ نظم کا چلن کم ہو چلا ہے۔ نئی نسل یا تو غزل کی طرف مائل ہو رہی ہے یا مقفیٰ نظموں کی طرف ان کا ذوق ندرت پسندی قافیہ کی ترتیب میں معمولی تبدیلیوں ہی پر قانع ہو جاتا ہے۔ یہ میلان اس لحاظ سے تو قابلِ ستائش ہے کہ عہد جدید اپنی روایات سے آشنا ہوتا جا رہا ہے لیکن

روایت کا احساس جس قدر مستحسن ہے روایت کی تقلید اسی قدر خطرناک ہے۔ اس نقطۂ نظر سے روایت پرستی کا میلان مبارک نہیں تشویشناک ہے آزاد اور معریٰ نظم .... غزل اور مقفیٰ نظم کے مقابلے میں کہیں زیادہ فکری سرمایہ کا تقاضا کرتی ہے اور اگر فکر کا تانا بانا ذرا بھی کمزور ہو تو صاف چغلی کھاتا ہے۔ یہاں نہ قافیہ اس عیب کو چھپانے کے لیے موجود ہوتا ہے اور نہ دوسرے مصرعوں کی آب و تاب اس کی ستر پوشی کر سکتی ہے۔ اگر آزاد اور معریٰ نظم سے نئی نسل کی یہ بے پرواہی حرارت فکر کے افلاس کی وجہ سے ہے تو یقیناً یہ بُرا شگون ہے۔

(۴)

آخر میں اس سوال پر غور کرنا ضروری ہے کہ آزاد اور معریٰ نظم نگاری کے امکانات اور اندیشے کیا ہیں اور ان کے پیش نظر ان کے مستقبل کے بارے میں کوئی پیش گوئی کی جا سکتی ہے یا نہیں؟

آزاد نظم کے بارے میں آڈن کے قول سے یہ بات کسی حد تک صاف ہو جائے گی:

"وہ شاعر جو آزاد نظم لکھتا ہے روبن کروسو کی طرح ہے جو ایک ریگستانی جزیرہ کا باشندہ ہے۔ اسے خود کھانا پکانا پڑتا ہے کپڑے دھونے پڑتے ہیں اور سینے پرونے کا کام بھی خود ہی کرنا پڑتا ہے .... یہ مردانہ آزادی بعض دفعہ نئی اور موثر تخلیق پیش کر سکتی ہے"

مختصراً یہ کہ آزاد اور معریٰ نظم لکھنے والا شاعر خیال کی تابناکی کو بنیادی اہمیت دینے کی ذمہ داری لیتا ہے اور پٹے پٹائے اور آزمودہ کارنسخوں کو نظر انداز کر کے نئی ترتیب کے ساتھ اپنی نظم میں موسیقی اور آہنگ قائم رکھنے

کے چیلنج کو قبول کرتا ہے۔ یہ کام بیک وقت مشکل بھی ہے اور ضروری بھی۔

اس لحاظ سے آزاد اور معریٰ نظم نگاری کے مستقبل کا تصفیہ اسی بنیادی سوال پر منحصر ہے کہ ہمارے شاعر کسی حد تک مربوط فکر کے اہل ہیں اور ان کا فکری ذخیرہ کس قدر ہمہ گیر اور مربوط ہے۔ اگر اس کو میراجی اور راشد کے خیالات سے لازم و ملزوم نہ سمجھا جائے تو ظاہر ہے کہ اس صنف میں ابھی اچھی خاصی لچک اور گنجائش موجود ہے۔ ابھی تک روایتی سکہ بندی اس صنف میں عام نہیں ہوئی اور لازمی نہیں ہے کہ اس کا نام سنتے ہی لکھنے والے کا قلم ایک خاص روش پر چل نکلے۔

آزاد اور معریٰ نظم میں قافیے کی رکاوٹ کے بغیر مربوط اور با وزن باتیں کہی جا سکتی ہیں۔ قدیم روایتی پابندیوں سے ہٹ کر نئے سائنٹفک فلسفیانہ اور عمرانی مسائل پر اظہار خیال کیا جا سکتا ہے اور محض پرانے مضامین دہراتے رہنے کے بجائے نئے علمی تصورات کو شعر کے پیکر میں ڈھالا جا سکتا ہے یہ کام ابھی تک ریاضت سے بے پرواہی، مطالعے کی کمی اور تن آسانی کی وجہ سے سرانجام نہیں دیا گیا ہے۔

اس کے علاوہ یہاں صرف خیال کی تابانی اور جدت طرازی سے لالہ زار کھلایا جا سکتا ہے۔ یہاں تشبیہ و استعارے پر سہارے یا قدیم مرصع کاری کی بیساکھی سے نجات حاصل کی جا سکتی ہے اور شعر کی زبان اور روزمرّہ کی زبان کی درمیانی خلیج پاٹی جا سکتی ہے۔ آزاد نظم منظوم ڈراموں کے لیے مثالی ذریعہ اظہار کا حکم رکھتی ہے اور اس میں مکالموں کو پوری بے ساختگی کے ساتھ پیش کیا جا سکتا ہے۔ اس میں خارجیت اور واقعہ نگاری کو پوری حسن کاری کے ساتھ برقرار رکھا جا سکتا ہے۔ پھر موسیقی اور دوسرے فنونِ لطیفہ سے بھی اس نئے ذریعہ اظہار کی مدد سے گہرے رابطے قائم کیے جا سکتے ہیں۔ جس طرح رقص اور مصوروں کے شاہ کاروں کے پیکر اس نئی صنف میں

جوں کے توں پیش کرنے کی کوشش کی گئی، اسی طرح عہد حاضر کے تہذیبی رد عمل میں ennui کے اظہار کے لیے نظم کی موزوں ترین صنف آزاد نظم کہی جا سکتی ہے تجربے کا بے روک ٹوک اظہار اور احساس واقعی کا براہ راست بیان جس قدر اس صنف میں ہو سکتا ہے اس قدر شاید ہی کسی دوسری صنف میں ممکن ہو۔

اسی آسانی کو آزاد نظم کی سب سے بڑی دشواری بتایا جاتا ہے۔ ڈرائیڈن نے لکھا ہے کہ تخیل کو خاص طور پر آزاد نظم میں "شکاری کتے" کی طرح زنجیر پہنائی جانی چاہیئے تاکہ وہ بے قابو نہ ہونے پائے۔ روتھ (Routh) نے اسے خطرناک حد تک دشوار اور اس سے بھی زیادہ خطرناک حد تک آسان قرار دیا ہے۔ قافیے کی رکاوٹ نہ ہونے اور موسیقی کی ترتیب میں خود مختاری حاصل ہونے کی وجہ سے شاعر کے لیے ادھر ادھر بہک جانے کا اندیشہ بہت زیادہ ہو جاتا ہے اور ضبط و احتیاط اور حسن تعمیر پر نظر رکھنے کے بجائے شاعر خطابت اور لفاظی کی طرف مائل ہو سکتا ہے۔ خطابت کے لیے آزاد اور معریٰ نظمیں بہت ہی موزوں ہیں اور لفاظی کے لیے اس صنف میں کوئی رکاوٹ موجود نہیں۔

ان امکانات اور اندیشوں کے پیش نظر اتنی بات تو قیاس سے کہی جا سکتی ہے کہ نیا عہد اپنے ساتھ نئی معنویت لائے گا اور اگر آنے والی نسل ندرت فکر کی ساری صلاحیتوں سے عاری نہ ہوئی تو ادب میں نئے نفس مضمون کے ساتھ نئے انداز بیان کے لیے بھی گنجائش نکلے گی۔ اس کی ضرورت پیدا ہوگی کہ قدیم سکہ بند اصناف سے الگ ہٹ کر کوئی ذریعہ اظہار تلاش کیا جائے جو ہمہ گیری، وسعت اور تازگی کے ساتھ نئے تجربات اور حقیقی احساسات کو ظاہر کر سکے، جس میں قدیم ترصیع اور روایت کے علم کی جگہ سادگی اور جدت خیال لے سکے اور شاعری خیال کا آئینہ بن جائے، خیال کا نقاب نہ بنے۔

آج سب سے زیادہ ضرورت اس بات کی ہے کہ آزاد اور معریٰ شاعری کو راشدؔ اور میراجی کی 'منقبت' کے مترادف نہ سمجھا جائے اور اسے خطابت سے بچا کر نئی مثبت قدروں کا امین بنایا جائے ابھی آزاد اور معریٰ نظم کا مشن پورا نہیں ہوا ہے۔ اس نئی صنف کے اندیشوں کو پرکھے بغیر اور اس کے مشن کو پورا کیے بغیر نئی ادبی نسل اپنے فریضے سے عہدہ برآ ہونے کا دعویٰ نہیں کر سکتی۔

۱۹۵۵ء

نظم کا ارتقا

نظم نگاری ایک علاحدہ صنفِ سخن کی حیثیت سے ۱۸۷۴ء میں انجمن پنجاب کے مشاعرے سے وجود میں آئی۔ ظاہر ہے کہ اس سے قبل بھی ایک ایسے شعری پیکر کا وجود کسی نہ کسی شکل میں پایا جاتا تھا جس میں ایک خیال یا تاثر کو مربوط طریقے پر بیان کیا جا سکے۔ کبھی مثنوی کے مختلف اجزا، کبھی مرثیے کے بند، کبھی غزل مسلسل، کبھی قطعہ بند اشعار اور کبھی ترجیع بند اور ترکیب بند کی شکلوں میں اس قسم کے مربوط تاثر پارے اردو شاعری کے ابتدائی دور سے موجود ہیں۔ ان میں خاص طور سے نظیر اکبرآبادی کے وہ فن پارے قابلِ ذکر ہیں، جنھیں ربط و تسلسل کے اعتبار سے اکثر نظمیں قرار دیا گیا ہے۔ لیکن اپنی موضوعاتی وحدت اور ربط کے باوجود ان میں احساس تعمیر اور خیال و تاثر کے منزل بمنزل تشکیل و اظہار کا انداز نہیں پایا جاتا۔

نظم کو جو بات دوسری تمام اصنافِ سخن سے ممتاز اور ممیّز کرتی ہے، وہ اس کی وحدت، احساسِ تعمیر اور خیال و تاثر کے پہلو وار اور ترتیب وار اظہار کا انداز ہے۔ غزل کی زبان رمز و ایما کی زبان ہے۔ اس کا سارا حسن اختصار اور تعمیم کا حسن ہے غزل کی زبان میں اکثر بات دو مصرعوں ہی میں مکمل ہو جاتی ہے۔ اسی وجہ سے اس میں بات کو مناسب شرح و بسط، کافی تفصیل یا استدلال کے ساتھ کہنے کی گنجائش نہیں ہوتی۔ وہاں احساس کے عمل کو پیش نہیں کیا جا سکتا۔ صرف

اس عمل سے حاصل شدہ نتیجے یا تعمیم کو پیش کیا جا سکتا ہے۔ پھر قافیہ کا کھٹکا اور مخصوص تلمیحات و اصطلاحات غزل کو اور بھی زیادہ پیچیدہ اور پہلو دار آرٹ بنا دیتے ہیں۔ غزل کا شعر بذاتِ خود ایک مکمل وحدت ہے اور فوری کامیابی یا ناکامیابی کا فیصلہ چاہتا ہے، لیکن نظم زیادہ صبر زیادہ ریاضت اور مجموعی تاثر کی بہتر پرکھ چاہتی ہے۔

ایک صاحب طرز انشا پرداز نے اپنے شاگرد کو مشورہ دیا تھا کہ مضمون میں جو حصہ یا جملہ غیر معمولی طور پر اچھا معلوم ہو اسے خارج کر دینا چاہیے کیونکہ مضمون کا ہر جملہ ایک مجموعی آہنگ کا جزو ہونا چاہیے اگر وہ بقیہ جملوں سے زیادہ اچھا یا خوبصورت ہے تو اس کے یہ معنی ہیں کہ مضمون میں مجموعی وحدت اور آہنگ موجود نہیں ہے۔ اسی لیے ہر غزل میں "پستش بہ غایت پست اور بلندش بہ غایت بلند" کی بہ آسانی گنجائش نکل آتی ہے۔ لیکن اچھے نظم نگار کی اس سے بڑی توہین نہیں ہو سکتی کہ اس کی نظم کے صرف چند حصوں کی تعریف کی جائے۔ نظم ایک مکمل شعری وحدت ہے اس کا ہر فرد اور ہر شعر الگ کوئی حیثیت نہیں رکھتا۔ وہ تو محض ایک رنگ ایک سُر یا ایک آواز ہے جو صرف اسی وقت مزا دے سکتی ہے جب دوسرے ان گنت رنگوں، سُروں اور آوازوں کے ساتھ ترتیب دیا جائے۔

یہ کہنا غیر ضروری ہے کہ اس معیار کو ہر نظم نگار نے پیش نظر نہیں رکھا۔ لیکن اچھی نظم کی یہ خصوصیت بہرحال ملحوظ رکھنی چاہیے۔ جب انجمن پنجاب کے مشاعرے میں محمد حسین آزاد اور حالی نے ایک ایسی صنفِ شاعری کی داغ بیل ڈالی جس میں ربطِ بیان اور خیال کی وحدت موجود ہو تو انھوں نے تکنیک اور فنی تشکیل و تعمیر سے زیادہ نظم کو نفسِ مضمون کے اعتبار سے امتیازی شان دینے کی کوشش کی تھی۔ آزاد اپنے لیکچر میں کہتے ہیں:۔

"مجھے بڑا افسوس اس بات کا ہے کہ عبارت کا زور، مضمون کا جوش و خروش اور لطائف و صنائع کے سامان تمھارے بزرگ

اس قدر دے گئے ہیں کہ تمہاری زبان کسی سے کم نہیں۔ کمی فقط اتنی ہے کہ وہ چند بے موقع احاطوں میں گھر کر محبوس ہو گئے ہیں۔ وہ کیا؟ مضامین عاشقانہ ہیں جس میں کچھ وصل کا لطف، بہت سے حسرت و ارمان، ان سے زیادہ ہجر کا رونا، ساقی، بہار خزاں فلک کی شکایت اور اقبال مندوں کی خوشامد ہے"

لیکچر ۱۸۷۴ء

حالی اپنی نظموں کے مجموعے کے دیباچے میں لکھتے ہیں :۔

"اس مشاعرے کا مقصد یہ تھا کہ ایشیائی شاعری جو کہ درود بست عشق اور مبالغہ کی جاگیر ہو گئی ہے اس کو جہاں تک ممکن ہو وسعت دی جائے اور اس کی بنیاد حقائق و واقعات پر رکھی جائے۔"

یہاں بھی نظم کے فنی پہلو سے زیادہ نفسِ مضمون میں وسعت اور واقعیت پیدا کرنے ہی پر زور دیا گیا ہے۔ حالی نے شاعری کے دو بنیادی تصورات قائم کیے تھے۔ ایک اس کا "نیچرل" ہونا اور دوسرے اس کی اخلاقی اہمیت۔ نیچرل شاعری کی تلاش میں حالی واقعات، افکار اور خیالات کے بیان میں جذبے کی گرمی اور احساس کی لطافت پیدا کرنے کی طرف متوجہ ہوئے ان بزرگوں کے سامنے سب سے بڑا مسئلہ یہ تھا کہ اس خیال کی عملاً تردید کی جائے کہ شاعری ایسا ہلکا پھلکا اور لطیف ہنر ہے جو صرف عشقیہ جذبات کے بیان کے لیے موزوں ہے اور وہ مسائل کی سنگینی اور افکار کی صلابت کی متحمل نہیں۔

حالی کی نظموں کے فکری محرکات اور ذہنی پس منظر کے بارے میں بہت کچھ لکھا جا چکا ہے، یہاں صرف ان نظموں کے فنی اور تعمیری حسن اور ان کے ادبی لہجے سے بحث کی جا سکتی ہے۔ ادبی اعتبار سے ان نظموں کا سب سے بڑا

کارنامہ یہی تھا کہ انھوں نے شاعری کی ساری غیر ضروری حد بندیاں توڑ دیں اور اسے ہر قسم کے افکار و مسائل، جذبات و احساسات کی آماجگاہ بنا دیا۔ اب شاعری عشق کی سرگوشی نہیں تھی، علم و ادراک کے سارے شعبوں کی آواز تھی اور اسی آواز کو سوز و گداز، جذبے کے خلوص اور شخصیت کی آگ میں تپا کر جمالیاتی رنگ و روغن بخشا گیا تھا۔ اندازِ بیان کے اعتبار سے "نیچرل شاعری" کے تقاضوں کے پیشِ نظر حالی نے شاعری کا حسن تشبیہ و استعارے، تلمیح یا خیال بندی کے جوہر کے بغیر پیدا کرنے کی کوشش کی۔ ان کا فن بیرونی آراستگی اور آرائش در و بام کا فن نہیں ہے، بلکہ اندرونی تب و تاب کا فن ہے جو خیال کے جمال اور فکر کی آنچ سے پیدا ہوتا ہے۔ وہ صیقل کے قائل نہیں بلکہ ایسے سادہ حسن کے قائل ہیں جو غازہ اور زیور سے کم و بیش بے نیاز ہو۔

اس لیے حالی کی ہنرمندی، روانی، سادگی، جذبے کا خلوص اور واقعیت ہی ہے۔ احساسِ تعمیر کے اعتبار سے یہ نظمیں کامیاب ہیں۔ ان نظموں میں خیال کی مشاطگی پر پورا زور دیا گیا ہے صرف ایک جزو یا نظم کے ایک حصے کی مرصع کاری مقصود نہیں ہے۔ تکنیک کے اعتبار سے حالی کی نظموں میں ایک ہی تاثر کو بار بار تشبیہ و استعارے کی تبدیلی کے ساتھ دہرانے کا انداز نہیں ملتا، بلکہ ایک خیال اور تاثر کو مختلف تخیلی گوشوں سے دیکھنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ مثلاً "برکھا رت" میں برسات کا اثر مختلف جگہوں اور مختلف طبقوں پر دکھایا گیا ہے۔ نباتات، جمادات، طیور اور جانور، زردار، مولوی پنڈت، بھجن گانے والے کبیر پنتھی، نشے میں گلتے پھرنے والے افراد، ہیر رانجھا چھیڑنے والے بے فکرے، جینی مت کے رکھشک، جھولا جھولنے والی لڑکیاں منجدھار کی رو پر بہتی ہوئی کشتیوں کے ملاح اور اپنے وطن سے بچھڑے ہوئے دل شکستہ مسافر، سبھی پر برسات کے اثرات کو پیش کیا گیا ہے۔

حالی کی نظمیں عام طور پر انشائیہ کی تکنیک پر لکھی گئی ہیں ان میں ترتیب و

تسلسل ہے اور ایک مخصوص خیال پر تمام تر متعلقات کو ربط اور سلسلے کے ساتھ نظم کر دیا گیا ہے۔ اس سے ایک منطقی تسلسل اور وحدت پیدا ہو گئی ہے مثلاً حبِ وطن میں وطن دوستی کے جذبے کو، رام چندر جی کے بن باس، رسول اللہ کی ہجرت اور حضرت یوسف کی کنعاں سے وابستگی جیسے واقعات سے ثابت کیا گیا ہے۔ چونکہ منطقی استدلال عام طور پر دوسروں کو قائل معقول کرنے کے لیے ہی کام آتا ہے، لہذا اکثر ان نظموں میں تخاطب کا لہجہ آ گیا ہے اور اس تخاطب کو خطابت نہ بننے دینے کے لیے حالی نے نظموں میں مختلف فرضی کرداروں کے درمیان مکالمات کی شکل بھی اختیار کی ہے۔ جیسے رحم اور انصاف کا مکالمہ یا پھر سعدی کے اثر سے پند اور نصیحت کے لیے چھوٹی چھوٹی کہانیوں یا تمثیلوں کو نظم کر دیا ہے۔ حالی کی نظمیں احساسِ تعمیر کے اعتبار سے نظم نگاری کے اچھے نمونے ہیں۔ "مسدس حالی" کی ترتیب اس کا آغاز اور منزل بمنزل تعمیر و تشکیل ہی اس دعوے کا بہت بڑا ثبوت ہے۔

آزاد کا "مجموعۂ نظم" گو حالی کی نظموں کے مقابلے میں بے بضاعت ہے لیکن آزاد نے اُردو شاعری میں رنگینی اور سجاوٹ پیدا کرنے کا ایک نیا راستہ پیش کیا۔ آزاد نے حالی سے پہلے ہی اردو شاعری کی محدود فضا کو وسعت دینے کی کوشش شروع کر دی تھی اور اس جوش میں نظم کو "حسن و عشق کی قید سے آزاد" کرنے کا بیڑہ اٹھایا تھا۔ آزاد کی نظمیں ہر طرح کے اصلاحی، اخلاقی مضامین اور فطری منظر کشی کے نمونوں سے معمور ہیں۔ گو ان کی نظموں میں شعریت اور جذبے کی کمی محسوس ہوتی ہے، مگر تاریخی اعتبار سے یقیناً آزاد کی شاعری قابلِ قدر رہے گی۔ آزاد نے تشبیہ و استعارے سے آگے قدم بڑھا کر تمثیل نگاری کو رواج دیا اور تمثیلی تصویروں سے اپنی شاعری کو آب و تاب بخشی۔ اس کی شاید سب سے اچھی مثال مثنوی "خوابِ امن" ہے جس میں خسرو امن کے دربار میں علم، زراعت، تجارت، صنعت و دستکاری کا شکریہ ادا کرتے ہیں اور

تمثیلی فضا نظم کو ایک ایسے رنگ میں پیش کرتی ہے جو اردو شاعری میں کبھی عام نہیں ہو سکی۔

شبلی کی نظموں میں لطافت اور شعریت آزاد سے یقیناً اور حالی سے کہیں کہیں زیادہ ہے۔ شبلی کی نظموں میں روانی، سادگی، اور ترنم بنیادی جوہر کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کی کامیابی یہ ہے کہ انھوں نے دقتی موضوعات اور ہنگامی حادثات کو نظموں کا موضوع بنایا۔ شاعری کو "واردات قلبیہ" کے محدود دائرے سے آگے بڑھا کر اسے ایک ایسا رنگین اسلوب دیا جو ہر بات کو سلیقے سے کہنے کے لیے استعمال کیا جا سکتا ہے۔ شبلی کی نظموں میں معمولی واقعات کو شعری تجربے میں ڈھالنے کی کامیاب کوشش ملتی ہے اور اسی لیے انھیں بجا طور پر اردو میں سیاسی اور موضوعاتی شاعری کا امام کہا جا سکتا ہے۔ شبلی کی نظموں میں بیان کا خلوص، جذبے کی گرمی اور ترنم اور روانی کی اہمیت ہے وہ نہ تو حالی کی طرح تخیل کی مدد سے مختلف اجزا کی شیرازہ بندی کر کے اثر پیدا کرتے ہیں نہ آزاد کی طرح تمثیل کی مدد سے خاکے کھینچتے ہیں، بلکہ نظم کی ترتیب و تعمیر میں خیال یا تاثر کے براہ راست اظہار کو دخل دیتے ہیں اور خیال و تاثر کی ایک ایک کڑی کو بالترتیب پیش کرتے ہیں۔

نظم نگاری کا یہ ابتدائی دور تشکیل و تعمیر کے سلسلے میں تین اسالیب سے عبارت ہے۔ ایک اسلوب، ایک خیال کے متعلق مختلف اجزا کو تخیل کی مدد سے یکجا کرنے کا تھا۔ جو "حب وطن"، "برکھا رت"، اور دوسری نظموں میں استعمال کیا گیا ہے۔ دوسرا اسلوب آزاد کی تمثیل نگاری کا تھا جس میں قصہ پن، کردار نگاری اور بیانیہ عنصر پر زیادہ زور دیا جاتا تھا اور خیال اور تاثر کے براہ راست ارتقا سے زیادہ اسی بیانیہ اور تمثیلی عنصر کو اہمیت حاصل تھی۔ تیسرا اسلوب شبلی کا تھا جس میں بیانیہ عنصر کم تھا اور نظم میں خیال کے براہ راست ارتقا اور اس کے منزل بمنزل اظہار پر توجہ کی جاتی تھی۔ مجموعی طور پر یہ دور اصلاحی

اور اخلاقی نظموں کا دور تھا اور جہاں غزل روایت کے رنگین پردوں میں احساسات کی زبان کہی جاتی تھی وہاں نظم کو نئے عہد کے سنجیدہ خیالات کا سنجیدہ اظہار سمجھا جاتا تھا۔

اس تصور کو آنے والی نسل نے بھی کم و بیش قائم رکھا۔ اکبر نے البتہ اس سنجیدگی کو مزاح کا لباسِ رنگیں پہنایا اور کام کی باتیں مزے لے لے کر کہیں۔ لیکن پھر بھی چکبست، صفی، وحید الدین سلیم، سرور جہان آبادی اور نظم طباطبائی نے نظم نگاری کی اس سنجیدگی، خیال انگیزی اور ترتیب و تسلسل کو قائم رکھا۔ اس کے اسالیب پہلے کی طرح اب بھی مختلف اور متنوع رہے۔ البتہ مثنوی کے طرز کے بجائے ترکیب بند، ترجیع بند اور مدس زیادہ مقبول ہوئے یا پھر ایک ہی ردیف اور مختلف قافیوں کی پابندی کے ساتھ نظمیں لکھی جاتی رہیں۔ کبھی کبھی ایک ہی بحر اور مختلف ردیف اور قافیہ کے بندوں کو یک جا کر دیا جاتا تھا جس سے قافیے کی تنگی اور ردیف کی پابندی کا بار ہلکا ہو جاتا تھا۔

چکبست کی نظمیں سیاسی مسائل اور مختلف سماجی موضوعات پر لکھی گئیں۔ چکبست نے ملی احساس اور قومی زندگی کے مسائل کو اپنا موضوع بنایا۔ ان نظموں میں جذبے کی شدت اور شعری لطافت ہر جگہ یکساں نہیں ہے، لیکن ان میں نظم کے میدان میں اور زیادہ وسعت اور رنگا رنگی پیدا کرنے کی کوشش نمایاں ہے۔ یہاں شاعری صرف ذات یا محض تاثرات کی سرحد سے نکل کر اپنے دور کے سیاسی، ملی اور سماجی مسائل پر اظہار خیال کا ذریعہ بننے لگی۔ شاعری کو انفرادیت اور نجی احساس اس دور میں واپس ملنے لگا۔ حالی کے دور میں روایت پرستی اور غزل کے پٹے پٹائے مضامین کو دہرانے کے خلاف جو آواز بلند کی گئی تھی وہ اس دور میں ایک مثبت آہنگ اختیار کرنے لگی۔ جبکہ غزل احساسات کا نیم روایتی بیان ہو کر رہ گئی تھی، اس وقت نظم

خیالات کا براہ راست اظہار ہو کر سامنے آئی۔ غزل علامتوں اور رموز و کنایات کی زبان تھی۔ نظم نے تسلسلِ بیان اور براہ راست اظہار کو اپنایا۔ غزل کائنات کو بھی ذات کے پردے میں پیش کر رہی تھی۔ نظم نے ذات کے دائرے کو وسیع کیا اور شاعری کو ملی، اجتماعی اور خارجی شعور سے متوثر کیا۔ غزل کہنے کے لیے ندرتِ خیال سے زیادہ ندرتِ ادا پر قابو ضروری تھا لیکن اس دور میں نظم نگاری کے لیے خیال ضروری تھا۔ نظم کہنے کے لیے یہ ضروری تھا کہ کوئی بات کہنے کے لیے ہو، محض نیا انداز کافی نہیں تھا۔

صفیؔ کی نظمیں روانی اور تسلسل کے اعتبار سے کامیاب ہیں۔ چکبستؔ نے حبِ وطن کے مضامین، ارضیت اور ہندوستانیت کے عنصر کو نظم میں عام کیا تھا۔ صفیؔ نے ملی اور سماجی مسائل کے ہر گوشے کو نظم کا موضوع بنایا۔ وحید الدین سلیمؔ سرورؔ جہان آبادی اور نظمؔ طباطبائی کے دور میں نظم نگاری کی سرحدیں اظہارِ خیال کے ہر گوشے تک پہنچنے لگی تھیں اور اس بات کو محسوس کیا جانے لگا کہ نظم کو "واردات قلبیہ" کے بیان تک محدود نہیں رکھنا چاہیے بلکہ ہر وہ بات جو نثر میں کہی جا سکتی ہے اور ہر وہ موضوع جس پر نثر میں اظہارِ خیال کیا جا سکتا ہے، مناسب آداب وضوابط کے ماتحت نظم کا موضوع بن سکتا ہے۔ عام طور پر ان نظموں میں باتیں استدلال اور ترتیب کے ساتھ کہی جاتی تھیں اور ان دلائل میں تخیل کی مدد سے رنگینی پیدا کی جاتی تھی۔ اس دور کی نظمیں کبھی کبھی نثریت کی سرحدوں کو چھو لیتی ہیں اور ان میں سے کسی اہم شاعر کی نظمیں ایسے ٹکڑوں سے خالی نہیں ہیں جو سپاٹ اور بے نمک ہوں۔ پھر بھی حالیؔ نے سادگی کا جو گُر نظم نگاری کے سلسلے میں دریافت کیا تھا وہ اس دور میں پروان چڑھا۔ حالیؔ نے یہ بات اچھی طرح سمجھ لی تھی کہ اچھی شاعری کی معراج یہ ہے کہ وہ بولی جانے والی روزمرّہ کی زبان سے قریب ہو اور شاعری اور روزمرہ کی بولی کے درمیان خلیج کم سے کم تر ہو جائے۔ یعنی شاعری عام بول چال کی زبان میں ہونی چاہیے اور نظم میں ہر قسم کے خیال کو

سادہ الفاظ میں نثریت اور سپاٹ پن پیدا کیے بغیر ادا کیا جائے۔ شعر میں الفاظ کی رنگینی یا تشبیہ و استعارے کی سجاوٹ کے بجائے خیال کی تابانی اور نفسِ مضمون کے براہِ راست اور روزمرہ کے الفاظ میں اظہار سے حسن پیدا کیا جائے۔ چکبست، صفی اور دوسرے شاعر ہمیشہ نثریت اور بے نمکی سے دامن بچانے میں کامیاب نہیں ہوئے، لیکن انھوں نے انشائیہ ...... میں ادا کیے جانے والے تمام تر مضامین کو نظم میں ادا کرنے کی کوشش کی۔

اس دور کی زیادہ تر نظمیں سیاسی اور عمرانی مسائل پر لکھی گئیں۔ ان میں فلسفیانہ گہرائی اور عمق کی البتہ کمی تھی اور اقبال نے نظم کو یہ دولت بخشی۔ غزل میں وحدتِ فکر کو اہمیت نہیں دی گئی تھی۔ نظم نے اسے بنیادی حیثیت بخشی اور اقبال کی نظموں نے نفسِ مضمون اور تکنیک دونوں حیثیتوں سے اردو نظم کو نئی شکل وصورت دے دی۔ یہ اردو نظم نگاری کا نیا سفر تھا۔ اس کی پہلی منزل جو فطری مناظر کے بیان یا محدود عنوانات پر مرتب خیالات کے اظہار کی منزل تھی، ختم ہوئی اور اب اس کی رسائی فلسفیانہ ادراک اور وحدتِ فکر تک ہوئی۔

اقبال کی نظموں میں "خضرِ راہ"، "مسجد قرطبہ"، "ذوق وشوق" اور "ساقی نامہ" موضوع اور تکنیک دونوں حیثیتوں سے اہم ہیں۔ یہاں نظم نگاری رنگین بیانی کا ذریعہ نہیں ہے، بلکہ وہ نئی خیال انگیز اور خیال کو جنم دینے والی بات کہنے کا ذریعہ بننے لگی۔ اقبال کی نظموں میں عام طور پر سادگی کا وہ جوہر تو نہیں ہے جسے حالی نے برتا تھا، ہاں فلسفیانہ استدلال کو انھوں نے بڑے شاعرانہ انداز سے برتا ہے۔ تکنیک کے اعتبار سے ان نظموں میں محض تکرار یا تخیل کی مدد سے ایک واقعہ یا شے کے اثرات کو مختلف گروہوں یا مختلف حالات پر قیاس کرنے کا مشغلہ انھوں نے اختیار نہیں کیا۔ ان کی نظمیں نہ تو حالی کے دور کی نظموں کی طرح دائرے میں گردش کرتی ہیں اور نہ آزاد کی تمثیل نگاری سے متاثر ہیں اور ان میں چکبست اور اکبر کی نظموں کی طرح انشائیہ اور مضمون (ESSAY) کا سا نثری

ربط ہے۔ اقبال کی نظمیں عام طور پر ترشی ترشائی ہوئی ہیں۔ ان میں کہیں کہیں تکرار ہے لیکن ان کی تعمیر ہر مصرع کے ساتھ آگے بڑھتی ہے۔ ایک خیال سے دوسرے خیال تک جاتی ہے۔ ان کے اجزا کی خوبصورتی اس قدر دل نشیں نہیں، جتنی اُن کا مجموعی حسن اور ہم آہنگی دل نواز ہے۔

مثال کے طور پر "مسجدِ قرطبہ" میں "سلسلۂ روز و شب" کو مختلف اشیا سے تشبیہ دی گئی ہے۔ لیکن تشبیہوں کی یہ تکرار محض رنگین بیانی کا جوش ظاہر کرنے کے لیے نہیں ہے، بلکہ ہر تشبیہ سلسلۂ روز و شب کی کوئی نئی خصوصیت واضح کرنے کے لیے لائی گئی ہے اور مختصر سی تکرار کے بعد شاعر "سلسلۂ روز و شب" کی بے ثباتی سے "رنگِ ثباتِ دوام" کی طرف رجوع کرتا ہے اور ایسے عمل کی تعریف کرتا ہے جو عشق کے ہاتھوں انجام پاتا ہے اور جسے "مردِ خدا" مکمل کرتا ہے۔ اسی طرح "ساقی نامہ" میں آہنگ اور تناسب کا حسن پایا جاتا ہے فنی تعمیر و تشکیل کے اعتبار سے اقبال کی نظمیں معیاری حیثیت رکھتی ہیں۔ اقبال نظموں کے آہنگ اور ترتیب و تنظیم میں مرکزی خیال اور مجموعی تاثر کو ہمیشہ پیشِ نظر رکھتے ہیں اور اجزا کی خوبصورتی اور حسن کاری میں الجھ کر مجموعی تاثر کی اہمیت کو نظر انداز نہیں کرتے۔

اقبال کی نظموں میں البتہ دو کمزوریاں نمایاں طور پر محسوس ہوتی ہیں۔ ایک یہ کہ ان میں تخاطب کا لہجہ غالب ہے اور کہیں کہیں یہ تخاطب نظم کے آہنگ کو بھی مجروح کر دیتا ہے۔ اقبال کی نظمیں پڑھ کر یہ احساس ہوتا ہے کہ نظم میں بلند آہنگ اور اونچی آواز میں بات کہنا ضروری ہے۔ اس کا آہنگ باوقار اور باعظمت ہے۔ اس کی موسیقی میں دھیمے سروں سے کم کام لیا گیا ہے اور اس کی تصویروں میں ریقائیل کے شوخ اور صاعقہ بردوش رنگ زیادہ استعمال کیے گئے ہیں دوسری کمزوری یہ ہے کہ ان نظموں میں سادگی کم اور پرکاری زیادہ ہے اور اقبال کی نظموں کی زبان روزمرہ کی عام بول چال کی زبان سے مختلف ہے نظم

کو جس سادگی نے جنم دیا تھا وہ اقبال تک آتے آتے گم ہو گئی۔

بہرحال اقبال کی نظموں نے اردو نظم نگاری کو نئی عظمتوں سے آشنا کیا، اسے پہلی بار اعلیٰ سنجیدگی اور باوقار متانت کی سند نصیب ہوئی اور فنی بلوغت اور پختگی کی اس منزل تک رسائی ہوئی جس تک غزل کو غالب نے پہنچایا تھا۔ اقبال کی نظموں نے نظم نگاری کو وسیع ترین اصناف کی صف میں جگہ دلائی۔ گو ان کی نظم نگاری چکبست کے طرز کی نظموں مثلاً ہمالہ، سارے جہاں سے اچھا ہندوستاں ہمارا اور نیا شوالہ سے شروع ہوئی تھی، لیکن مسجد قرطبہ اور ساقی نامہ تک پہنچتے پہنچتے اقبال نے نظم نگاری میں اپنی آواز کو پہچان لیا تھا اور یہ آواز سارے پیش رووں سے زیادہ گمبھیر، زیادہ پرتاثیر اور زیادہ نغمہ آفریں آواز تھی۔

اسی زمانے میں نوجوان شعرا رومانوی اثرات کے ماتحت نت نئے تجربے کر رہے تھے۔ ان میں بھی غزل کی جگہ نظم ہی کا بول بالا تھا۔ یہ اور بات ہے کہ وہ نظم کے اخلاقی اور اصلاحی لہجہ سے اکتا کر اس میں زیادہ شیریں اور سبک جذبوں کی لے تلاش کرنے لگے۔ وہ نظم کو انشائیہ یا مدلل مضمون کا نعم البدل مان لینے پر راضی نہ تھے۔ وہ تو اس میں اپنی ذات کا حقیقی اور پورا اظہار چاہتے تھے اور ذات کا تصور انھوں نے رومانوی سرمستی کی مدد سے قائم کیا تھا۔ عورت ان کے نزدیک "خلاصۂ کائنات" تھی اور عشق "اپنا معبود آپ پیدا کرنے" کا ایک ایسا عمل تھا جو انسان کی جمالیاتی تربیت اور شعور و بصیرت کی آبیاری کے لیے ضروری ہوتا ہے۔ ان کی دنیا "مستی ہی مستی" تھی اور یہ مستی اقبال کی اس مستی سے بالکل جداگانہ تھی جو "اندیشۂ افلاکی" سے پیدا ہوتی ہے۔

یہ صحیح ہے کہ رومانوی نظم نگار سطحی حقیقتوں پر قانع ہو گئے۔ ان کے اعصاب پر کسی حد تک عورت سوار تھی اور عشق اور اس کے لاابالی پن کو انھوں نے پیغمبرانہ عظمت کا درجہ دے دیا۔ لیکن اس کا انکار کرنا بے انصافی ہوگی کہ انھوں نے نظم کو

سپردگی، مٹھاس اور سوز و گداز سے آشنا کیا۔ انھوں نے نظم کو متانت اور ثقالت کی گرانی سے بچا لیا اور... وعظ و نصیحت کی آماجگاہ بننے سے روک لیا۔ اختر شیرانی کی نظمیں اقبال کی طرح ترشی ترشائی ہوئی نہیں ہیں۔ ان میں ربط و تسلسل کے سلسلے میں بھی بے احتیاطی کے نشانات مل سکتے ہیں۔ لیکن پھر بھی اختر شیرانی کی نظموں میں بڑی مٹھاس ہے۔ شخصیت کا بڑا سوز و گداز اور خلوص ہے۔ نظم ابھی تک جلوت کی رفیق تھی، محفل کی شمع تھی، اب وہ خلوت کی جلیس بھی بن گئی۔ تنہائی کے گوشوں اور رازداری کے ایوان کی رونق بھی بن گئی۔ اب تک وہ خیال اور متانت کا نشیمن تھی اب وہ احساسات اور لطیف تاثرات کا ذریعہ اظہار بھی بنی۔ چنانچہ اختر شیرانی نے فارم میں بھی تجربات کیے اور اپنے رومانی اور عشقیہ مہمات کو نظم کرنے کے لیے اس صنف کا سہارا لیا۔

اختر شیرانی کی شاعری منزل لیلیٰ کی تلاش ہے اور اس تلاش میں وہ مختلف وادیوں میں جا نکلے ہیں۔ ان کی نظمیں ارتعاشات کا مجموعہ ہیں۔ ان میں فکری عنصر بہت کم ہے، جذباتی فراوانی اور وفور البتہ قدم قدم پر ملتے ہیں۔ فارم کے لحاظ سے اختر نے سانیٹ کو رواج دیا اور مستزاد سے بہت کام لیا۔ اس کے علاوہ ان نظموں میں گو تشکیل و تعمیر کی احتیاط نہیں ہے، پھر بھی ان کی روانی، ترنم اور تسلسل نے ان نظموں کو اس حلقے میں بھی مقبول بنا دیا جہاں ابھی تک صرف غزل کا راج تھا۔ نوجوان عشقیہ جذبات کی تسکین کا سامان بھی نظم ہی میں پانے لگے اور یہ اختر کا بڑا کارنامہ تھا۔

جوش کی نظموں میں جذبات کی یہی شدت نسبتاً زیادہ وسیع شکل میں ظاہر ہوئی۔ انھوں نے اسے سیاسی مضامین میں بھی برتا، انقلاب کی گھن گرج میں بھی اسی جذباتی لہجے کو اپنایا، فطری مناظر کے بیان میں اسی جذباتی فراوانی اور والہانہ پن کے جلوے دکھائے اور اپنی سنجیدہ نظموں میں بھی یہی جوش و خروش برقرار رکھا۔ جوش کی نظموں کی تشکیل میں البتہ غزل کی تکنیک اکثر اثر پذیر ہوئی ہے۔ وہ مجموعی تاثر کی

اہمیت کو ملحوظ رکھنے کے بجائے اجزا کے حسن میں محو ہو جاتے ہیں اور ایک ہی بات کو تشبیہیں اور استعارے دہرا دہرا کر کہتے ہیں۔ ان کی نظمیں ایک دائرے میں گردش کرتی ہیں اور نظم کے آخری شعر تک یہ گردش اسی طرح قائم رہتی ہے۔ ان میں ارتقائی کیفیت کم ہے۔ بات ہر شعر کے ساتھ بڑھنے اور پھیلنے کے بجائے زیادہ خوبصورت انداز کے ساتھ گردش کر کے پھر اسی دائرے میں لوٹ آتی ہے۔ "شعلہ و شبنم" کی پہلی نظم ہی اس کی مثال ہے یا "اے نرگسِ جاناں یہ نظر کس کے لیے ہے" سے شروع ہونے والی پوری نظم اسی مصرعے کی مختلف تشبیہوں سے اور مختلف انداز کے ساتھ تکرار کے سوا اور کچھ نہیں۔

یہ صحیح ہے کہ تکرار کا بھی ایک حسن ہوتا ہے۔ لیکن نظم میں یہ تکرار اکتا دیتی ہے اور ذہن نظم کی ارتقائی تشکیل کی طرف متوجہ نہیں ہوتا۔ نظم کا مجموعی تاثر مجروح ہوتا ہے اور ذہن صرف چند اچھی تشبیہوں یا چند اچھے اشعار میں الجھ کر رہ جاتا ہے۔ اسٹیونسن نے اچھے ادب کی تخلیق کے لیے ایک ہنر ضروری بتایا تھا کہ ادیب کو یہ معلوم ہونا چاہیے کہ کیا بات نہیں لکھنی ہے۔ جوش کی نظموں میں اس کی بڑی کمی ہے اور اسی وجہ سے ان کے ہاں تراش خراش اور انتخاب کا سلیقہ نہیں ملتا۔ تشبیہوں کی تکرار اور مضمون کے دہرانے کی وجہ یہ بھی ہے کہ جوش کے ہاں فکری گہرائی اور فلسفیانہ بصیرت کی کمی ہے اور جذباتیت کی افراط ہے۔ اسی کے ساتھ ساتھ انھیں بیان پر اقبال سے بھی زیادہ قابو ہے۔ ان کے ہاں جتنے الفاظ اور جس قدر متنوع حیثیت کے الفاظ استعمال کیے گئے ہیں، اتنے انیس اور نظیر اکبرآبادی کو چھوڑ کر کسی اردو شاعر نے استعمال نہیں کیے۔ یہی وجہ ہے کہ جوش نے فکر کی گہرائی کے بدلے جذباتی وفور اور بیان کی بھرپور رنگینی سے شاعری میں کس بل پیدا کرنا چاہا۔

گو جوش کی نظمیں تکنیک کے اعتبار سے معیاری نہیں کہی جا سکتیں، لیکن نظم نگاری کی تاریخ میں ان کی حیثیت بہت بلند ہے۔ جوش نے نظم کو جذبے کی

طوفانی شدت اور بیان کی رنگا رنگی سے آشنا کرایا۔ اندازِ بیان کے اعتبار سے بھی وہ ندرتِ خیال اور ندرتِ ادا دونوں حیثیتوں سے منفرد ہیں۔ مثلاً "انگلیٹھی" "آواز کی سیڑھیاں" "رقیب فرشتے" "بھٹکی ہوئی نیکی" "باغی روحوں کا کورس" ان نظموں میں صرف معمولی ہیجان یا روایتی احساس کی عکاسی نہیں کی گئی ہے، بلکہ زندہ اور متحرک انفرادیت ہے۔ یہ نظمیں جاندار اور تاب ناک احساس سے پیدا ہوئی ہیں۔ ان کی ترتیب میں بھی تیکھا پن ملحوظ رکھا گیا ہے خاص طور پر "بھٹکی ہوئی نیکی" میں آخری چند اشعار کی مدد سے نظم کو ایک موڑ دینے کی کوشش کی گئی ہے اس طرح "بدلی کا چاند" میں آدھی سے زیادہ نظم ایک ہی منظر کا مکرر بیان ہے اور آخر کے چند اشعار میں اس منظر سے فلسفیانہ نتیجہ نکالا گیا ہے۔

جوشؔ کی طویل نظمیں توازن اور تناسب سے عاری ہو جاتی ہیں اور ان کی جزوی خوبصورتی مجموعی تاثر پر حاوی ہو جاتی ہے۔ اسی لیے جوشؔ کوئی بڑا رزمیہ لکھنے میں کامیاب نہیں ہوئے، حالاں کہ قدرتِ بیان اور کلام موزوں کرنے کے بے پناہ کمال کے پیشِ نظر ان سے ایپک کی توقع کی جا سکتی تھی۔

حفیظؔ جالندھری نے "شاہ نامہ" کی تصنیف میں اس کمی کو پورا کرنے کی کوشش کی اور نظم کو نئی وسعت سے آشنا کیا، لیکن حفیظ کی یہ نظم محض بیانیہ اور واقعاتی نظم ہو کر رہ گئی۔ یہ صحیح ہے کہ حفیظؔ کے ہاں تکرار کم ہے اور نظم کے ارتقائی اور تعمیری حسن کا احساس بھی کسی قدر جوشؔ سے زیادہ ہے۔ لیکن حفیظ ظہورِ اسلام کے واقعہ کو گہری معنویت نہ بخش سکے اور فلسفیانہ بصیرت اور معنویت کے بغیر EPIC کا تصور کرنا دشوار ہے حفیظؔ نے نظم کو تاریخ کی وسعت بخشی اور بہت بڑے کینوس پر نظم کی صنف کو استعمال کیا۔ حفیظؔ کی دوسری کم طویل اور مختصر نظموں میں ہیئت کے مختلف تجربے بھی ملتے ہیں۔ "آزادی" میں وہی قدیم انداز ہے جس میں کسی ایک موضوع کی مختلف اشیا، افراد یا حالات پر اثرات کو تخیل کی مدد سے یکجا کر لیا جاتا تھا۔ "فرصت کی تلاش" "چاند

کی سیر" وغیرہ میں بھی ترنم اور عروض کی نئی ترتیب تلاش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ گیتوں کو بھی حفیظ نے کامیابی سے برتا ہے۔ حفیظ کی نظموں میں انشائیہ والی کیفیت نہیں ہے، بلکہ مخصوص سنجیدگی ان کے موضوعات کا لازمی جزو ہے

انشائیہ اور صحافتی مضمون کا سا انداز البتہ ظفر علی خاں کی نظموں کا سرمایۂ امتیاز رہا ہے۔ صحافت اور سیاست میں مولانا نے کارہائے نمایاں انجام دیے اور ان کا اخبار وقت کے اہم ترین مسائل پر وقیع باوزن اور متاثر کرنے والے خیالات کا اظہار کرتا رہتا تھا۔ یہی مسائل اور ہنگامی واقعات ان کی نظموں کا بھی موضوع بنتے تھے لیکن ظفر علی خاں اسے کمالِ سادگی سے شعر کے سانچے میں ڈھال لیتے تھے لیکن اس ضمن میں سب سے اہم نظمیں عظمت اللہ خاں کی ہیں جنھوں نے ان میں ہندوستانی فضا سموئی اور نئے عروضی آہنگ کے تجربے کامیابی سے کیے۔

۱۹۳۶ء میں ترقی پسند تحریک کی ابتدا ہوئی تو نظم نگاری کی اہمیت اور اس کی سماجی معنویت کا احساس بھی بڑھا۔ ترقی پسند ادیبوں نے سماجی ذمہ داریوں کو تسلیم کیا اور ایسے موضوعات کو اپنایا جو سماج کے لیے بنیادی اہمیت رکھتے ہوں۔ ترقی پسند ادیب ایک ذہنی بغاوت کی قیادت کی تمنا کرنے لگے اور بڑی حد تک یہ آرزو پوری بھی ہوئی۔ جہاں زندگی اور تہذیب کی پرانی اخلاقی اور مذہبی قدریں ٹھکرائی گئیں۔ وہاں غزل کی فرسودگی کا احساس بھی پیدا ہوا اور یہ خواہش عام ہوئی کہ نظم میں خیالات کی شاعری اور انفرادی احساس کی عکاسی کی جائے۔ ترقی پسندوں نے سیاسی انقلاب کی ضرورت، جاگیرداری اور سرمایہ داری کی مخالفت، بھوک، سماجی مساوات، استبداد اور سامراج کی مخالفت، مذہبی اجارہ داری کی مخالفت اور جنسی آزادی کی حمایت کے حق میں آواز اٹھائی اور یہ تمام موضوعات نظم میں نکھر کر سامنے آئے۔

ترقی پسندی کے ابتدائی عہد میں دو قسم کے ادیب نمایاں طور پر سامنے

آئے۔ ایک وہ تھے جو ذہنی انقلاب کی ضرورت کو تو تسلیم کرتے تھے لیکن ان کے پاس کوئی مثبت حل واضح شکل میں موجود نہیں تھا دوسرے وہ ادیب تھے جن کے سامنے اشتراکیت ایک واضح عقیدے اور سیاسی پالیسی کی حیثیت سے موجود تھی اور ان کے لیے بغاوت محض تخریبی یا منفی نہ تھی بلکہ ایک منزل تک پہنچنے کا راستہ تھا۔

صفِ اول کے لوگوں میں فرائڈ کی تحلیلِ نفسی کا اثر بھی زیادہ تھا اور گو جنس اس دور کا محبوب موضوع ہے لیکن اس گروہ میں اسے خاص مقبولیت حاصل ہوئی۔ علاوہ بریں قدیم عروضی ترتیب اور شعری ترنم میں نئے تجربے کرنے کا شوق بھی انھیں لوگوں میں زیادہ نمایاں تھا۔ اس طرح نظم میں دو نئے تجربے ہوئے۔ ایک آزاد نظم کا اور دوسرا رمزیت اور ابہام کا۔

آزاد نظم کی بنیاد اس اصول پر تھی کہ شعر کے لیے اثر ضروری ہے اور یہ اثر موسیقی سے دوبالا ہو جاتا ہے لیکن اس موسیقی کو صرف ایک مخصوص نظام عروض تک محدود کر دینا درست نہیں ہے بلکہ اسے مکمل طور پر شاعر کی مرضی اور اختیار پر چھوڑ دینا چاہیے۔ وہ خواہ کسی شکل میں اور کسی عروضی ترتیب کے ساتھ یہ اثر پیدا کرے اس کا اسے مکمل حق ہے اور کسی بندھے ٹکے سانچے میں اسے قید نہیں کیا جا سکتا۔ چوں کہ مخصوص عروضی سانچے استعمال کی کثرت سے روایتی ہو کر رہ جاتے ہیں اور نئے نظم نگار کو اپنے انفرادی اور اچھوتے خیالات کی شدت اکثر ان سے مجروح ہوتی نظر آتی ہے، اس لیے نہ صرف شاعر کو عروضی تجربے کرنے اور مصرعے کے ارکان کو گھٹانے بڑھانے کی پوری آزادی دینی چاہیے، بلکہ اس قسم کے تجربے کی شدید ضرورت ہے تاکہ شاعر کی انفرادیت روایت سے آزاد ہو سکے اور اسے ندرتِ خیال اور ندرتِ بیان کی کھلی ہوا میسر ہو سکے۔

اس دور کی نظم نگاری میں راشد اور میراجی کے بعد سب سے اہم نام اختر الایمان کا ہے۔ اختر الایمان کے ہاں نظم کی تعمیر و تشکیل کا بڑا رچا ہوا شعور ملتا ہے۔ ان کی شاعری راشد کے منفی انداز اور میراجی کے جنس زدہ ابہام دونوں

سے علاحدہ ہے۔ ہاں ایک ذہنی افسردگی اور سپردگی کا احساس جگہ جگہ ملتا ہے۔
اختر بھی کہیں کہیں غزل کی تلمیحات کا سہارا لے لیتے ہیں۔ لیکن ان کی نظموں میں رنگین بیانی کو خیال کا نقاب بنانے کی کوشش نہیں ملتی۔ اختر کی نظمیں بڑے لطیف اور نازک تاثر پر مبنی ہوتی ہیں لیکن اس تاثر کو پیش کرنے کے لیے ان کے ہاں خودکلامی سپردگی اور داخلیت کے ایسے سلسلہ بہ سلسلہ منازل ہیں جو پوری نظم کو ایک وحدت میں پرو دیتے ہیں۔

آزاد اور معریٰ نظم لکھنے والوں میں خاص طور پر سلام مچھلی شہری، یوسف ظفر اور بعد کو سردار جعفری کے نام نمایاں طور پر لیے جا سکتے ہیں۔ سلام نے ہیئت اور اسلوب میں مختلف تجربے کیے اور آزاد نظم کو بڑے تنوع اور وسعت کے ساتھ استعمال کیا۔ سلام نے ان تجربوں کو نفسِ مضمون سے اس طرح ہم آہنگ کر دیا کہ یہ احساس ہونے لگا کہ آزاد نظم جن مراحل میں شاعر کا ساتھ دے سکتی ہے، ان میں غزل کے اسلوب کو استعمال نہیں کیا جا سکتا۔ "جنگل کا ناچ" "سات پینٹنگ" اور "اندیشہ" میں مختلف تجربے کامیابی سے کیے گئے ہیں۔

پابند نظم نگاری کی روایت جوش کے بعد ساغر نظامی، روش، احسان دانش تلوک چند محروم، فراق اور ملا تک پہنچی۔ ان کی شاعری قومی اور ملی احساس سے روشن ہے۔ ساغر نے حبِ وطن اور آزادی اور مساوات کے نغمے گائے اور گیت کے رس اور ہندی کے میٹھے لہجے کو نظموں میں بھی اپنایا۔ ساغر نے نظم کو مٹھاس اور کیف بخشا تو روش نے ایشیا کی عظمت کا احساس اور روحانیت کا آہنگ دیا۔ روش کی بیانیہ نظموں میں قدرت سے قربت اور فطری مناظر سے لگاؤ کے نمایاں آثار ملتے ہیں۔ احسان دانش نے بھوک اور مفلسی کو موضوع بنایا اور دردِ غریبی کو بھی نظم میں سوز و گداز پیدا کرنے کا ذریعہ قرار دیا۔ احسان کی نظموں میں جذباتیت زیادہ ہے اور تعمیر و تشکیل کی ریاضت کم ہے، پھر بھی انھوں نے نظم کو مقبول کرنے میں خاصا کام کیا ہے، تلوک چند محروم کی نظمیں اخلاقی، تاریخی یا مذہبی

موضوعات پر لکھی گئی ہیں۔ ان میں ارتقائی شعور کا احساس ملتا ہے اور مجموعی تاثر کو قائم کرنے کے لیے وہ بڑی احتیاط اور سلیقے کے ساتھ خیال کی کڑیاں جوڑتے ہیں "نورجہاں کا مقبرہ" "مہاتما بدھ کا محل چھوڑنا" اور "عجیب و غریب" یہ تین نظمیں ہی ان کے احساس تعمیر کو نمایاں کرنے کے لیے کافی ہیں۔

فراق گورکھپوری کا ذہن بنیادی طور پر غزل گو شاعر کا ذہن ہے، لیکن ان کے ہاں بصیرت اور شعور کی پختگی کی وجہ سے خیال کی ندرت اور نکھار ملتا ہے۔ فراق اپنی نظموں میں بھی تشبیہ و استعارہ کی جدت، ہندوستانی فضا، ارضیت اور ہندو دیومالا کے اثرات سے جدت اور تازگی پیدا کر دیتے ہیں۔ فراق کی نظموں میں احتیاط اور ضبط نہیں ہے، لیکن جذبے کی تابناکی اور اسلوب کی شگفتگی ضرور موجود ہے۔

آنند نرائن ملا نے عام طور پر حکیمانہ انداز میں نظمیں کہی ہیں اور حب وطن، سیاسی شخصیتوں اور مختلف ہنگامی موضوعات اور تاثرات کو اپنایا ہے۔ ان کے ہاں سنجیدگی اور متانت زیادہ ہے اور روانی اور داخلیت کا سوز کم ہے جمیل مظہری نے جوش اور اقبال کی روایت کو ایک نئے سانچے میں ڈھالنا چاہا۔ ان کی نظموں میں جوش اور فکری سنجیدگی دونوں موجود ہیں اور ان کی قادرالکلامی اور علمی مذاق نے ان کی نظموں میں خیال کی تابناکی اور اسلوب کی تازگی پیدا کر دی ہے۔ جمیل مظہری کی نظموں میں غالباً جوش کے زیر اثر تکرار خاصی عام ہے اور نظموں میں احساس تعمیر اور مرکزیت کم ہے پھر بھی وہ ہمارے دور کے اہم نظم نگاروں کی صف میں شمار ہونے کے مستحق ہیں۔

نظم نگاری کا جو نیا دور ترقی پسند تحریک کے زیر اثر شروع ہوا، اس کے راہنما فیض، مجاز، سردار جعفری، جاں نثار اختر کہے جا سکتے ہیں۔ جذبی گو مزاج کے اعتبار سے غزل گو ہیں لیکن "موت" "طوائف" اور "نقاد سے" جیسی خوبصورت اور خوش تعمیر نظمیں لکھنے والے کو صرف غزل گو کہہ کر بھلایا نہیں جا سکتا۔ سکندر علی وجد

نے اپنی نظموں میں محاکات کے اثرات نمایاں کرنے کی کوشش کی اور مخدوم محی الدین نے اپنے انقلابی دور میں بھی، جبکہ اکثر شعرا جذباتیت سے بھرپور بے ہنگم اور سپاٹ نظمیں لکھ رہے تھے، ضبط و احتیاط کے ساتھ مرتب اور مکمل نظمیں لکھیں۔ مخدوم کے ہاں نظم کی تعمیر کا بڑا رچا ہوا شعور ہے اور وہ نہ صرف کسی ہنگامی موضوع پر اپنے خیالات کو منظم اور مرتب کرنے کا ہنر جانتے ہیں، بلکہ اسے کہنے کا سلیقہ اور نظم کی تشکیل اور تراش خراش کا شعور بھی رکھتے ہیں۔ احمد ندیم قاسمی نے بھی اچھی نظمیں کہیں گو نظم نگار کی حیثیت سے ان کی اہمیت ان کی افسانہ نگاری کی شہرت کی نذر ہو گئی۔ احمد ندیم نے پنجاب کے دیہات کی تصویر کشی سے لے کر عہدِ جدید کے اہم فکری مسائل تک کو اپنا موضوع بنایا اور شخصیت کے پورے خلوص اور احساس کے پورے رچاؤ کے ساتھ نظم کی طرف متوجہ ہوئے۔ اختر انصاری بنیادی طور پر قطعات کے شاعر مانے جاتے ہیں لیکن ان کی نظموں میں بھی ترتیب اور تنظیم کا شعور ملتا ہے۔

لیکن اس دور کے اہم ترین نظم نگار، غالباً فیض اور مجاز کو قرار دیا جا سکتا ہے۔ فیض نے اپنی نظموں میں نیا لب و لہجہ پیدا کیا اور اس نئے لب و لہجہ کی بنیاد مشرقی روایات یا اردو غزل کے کلاسیکی انداز پر نہ تھی بلکہ مغربی شاعری کے اسلوب پر تھی۔ اس میں تشبیہہ سے زیادہ تاثر پارے سے کام لیا جاتا ہے اور انگریزی شاعری کی طرح غیر متحرک اشیا کو متحرک اشیا کی صفات سے متصف کیا جاتا تھا، اس میں نئی تشبیہوں اور نئے استعاروں کی تازگی ہی نہ تھی بلکہ نئے احساس کی چاندنی اور جذبے کی دھڑکن موجود تھی۔

مجاز نے غنائیت اور سرمستی کو اپنایا اور گھن گرج کے ماحول میں رواں اور مترنم لہجے میں بات کہنے کا سلیقہ پیدا کیا۔ مجاز کے ہاں فکر کی گہرائی موجود نہیں۔ لیکن بات کہنے کا وہ مسرت اور سرشار کرنے والا انداز ہے جو حافظ کے کلام کی صفائی اور شیلی کے کلام کے کیف سے مل کر بنا ہے۔ مجاز نے نظم کو زیادہ تراش

خراش اور تنظیم و ترتیب سے آراستہ نہیں کیا۔ "آوارہ" کو مرتب اور مکمل نظم شاید نہ کہا جائے کیونکہ اس میں ارتقائی مدارج اور مجموعی تاثر کا آہنگ پوری طرح موجود نہیں لیکن پھر بھی "آوارہ" ان کی اکثر نظموں کی طرح رواں شاداب اور تاثیر سے بھرپور نظم ہے۔

گزشتہ چند سال میں نظم کی طرف شعرا کی توجہ کم ہونے لگی ہے۔ گو اس زمانے میں بھی اچھی نظمیں لکھی گئیں لیکن آزاد نظم کی اہمیت کم ہوئی اور عام طور نظم نگاری کے وسیع امکانات اور اس کو برتنے کا ولولہ ٹھنڈا پڑتا جا رہا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ یہ رجحان وقتی ہے لیکن اس بات کی طرف بار بار متوجہ کیا جانا چاہیے کہ نئی نسل نے ہنوز نظم کی صلاحیتوں اور گنجائشوں کو پہچانا نہیں ہے اور ابھی اس بادل میں نہ جانے کتنی بجلیاں پوشیدہ ہیں۔

ساحر نے فیض اور مجاز کے اثرات قبول کیے ہیں اور اپنی شاعری کو غنائیت اور کیف کے ساتھ ساتھ نئے احساس اور اندازِ نظر کی تازگی سے ترتیب دیا ہے "تاج محل" بیانیہ انداز سے شروع ہوتی ہے اور خارجی اشیا جن خیالات اور تاثرات کو یاد دلاتی ہیں، ان کی ترتیب سے نظم میں وحدت اور آہنگ کو پیدا کیا گیا ہے۔ ساحر کی سب سے زیادہ مکمل اور ارتقائی تشکیل کے اعتبار سے کامیاب ترین نظم "کبھی کبھی" یا "آج" قرار دی جا سکتی ہے۔

حال میں نظم میں ڈرامائی عنصر کی اہمیت پر بھی توجہ ہوئی اور منظوم ڈرامے بھی لکھے گئے ہیں۔ اردو شاعروں نے نظم کی اس حیثیت کو بھی پہچانا ہے جسے ٹی ایس ایلیٹ نے شاعری کی "تیسری آواز" بتایا تھا یعنی خود کلامی اور تخاطب کا انداز اختیار کیے بغیر نظم میں خارجی زندگی کی عکاسی۔ اسے ڈرامے کی شکل میں سب سے زیادہ کامیابی سے برتا جا سکتا ہے۔ عبدالعزیز خالد اور حسن طاہر کے منظوم ڈرامے اور افسانوی طویل نظمیں ابتدا کی حیثیت رکھتی ہیں۔

اردو نظم کے اس مختصر جائزے سے یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ اس

مختصر مدت میں اس صنف نے عہد بہ عہد ترقی کی مختلف منزلیں طے کی ہیں اور نئی وسعتیں اختیار کی ہیں۔ ابھی تک اس میں رزمیہ ایسی عظمت اور منظوم المیہ ایسی گہرائی نہیں آئی ہے۔ ابھی یہ ہمارے دور کے سارے سرمایۂ فکر و نشاط کو احاطہ نہیں کر سکی اور ہنوز نظم کو روایت اور رواج سے آگے قدم بڑھا کر انفرادی تجربے اور ندرتِ فکر کی مشعلیں روشن کرنا ہیں۔ اس راستے میں بڑی دشواریاں ہیں لیکن یہ حقیقت ہے کہ اگر اردو شاعری کو روایتی سجاوٹ اور رنگین بیانی کے بجائے خیال کی تابانی اور فکر کی لالہ کاری کی مدد سے آگے بڑھنا ہے تو کسی دوسری صنف سے زیادہ نظم ہی اس کے کام آ سکتی ہے

اپریل ۱۹۵۸ء

شاعری ۱۹۵۰ء سے ۱۹۶۰ء تک

۱۹۵۱ء کی بات ہے۔ اس وقت تک اردو ادب پر ترقی پسندی کی گہری چھاپ تھی۔ ۱۹۵۱ء کے "ادبِ لطیف" کے سالنامے میں بھی یہی آہنگ غالب ہے۔ امن کے موضوع پر نظمیں اور افسانے لکھے گئے۔ مضامین میں عام طور پر مارکسی نقطۂ نظر کو اپنایا گیا اور سماجی افادیت اور سیاسی موضوعات کو اہمیت دی گئی ہے۔ گو اس دور میں بھی نفسیاتی، علامتی اور داخلی رنگ کے لکھنے والے موجود تھے اور ان کی نگارشات کو مقبولیت بھی حاصل تھی مگر ۱۹۵۱ء تک ترقی پسندی کی لے سب سے بلند تھی۔ مثال کے طور ادب لطیف کے سالنامے کو لیجیے ۱۹۵۱ء کے سالنامے میں ادارہ کا مرتب کردہ "کیلنڈر" ہے۔ جس کا عنوان ہے "امن کا جمہوری محاذ"۔ ابنِ انشا کی خوبصورت نظم "مضافات" ظہور نظر کی لطیف نظم "چرواہے کا گیت"۔ احمد ندیم کی نظم "آخری فیصلہ" عبدالعزیز خالد کی "موجودہ چین کی ایک نظم" وامق جونپوری کی "نفرت" رضا ہمدانی کی "قیدِ حیات و بندِ غم" سید رضی ترمذی کی "اجنبی آہٹیں" تاباں کی "نشاۃ ثانیہ" کمال احمد صدیقی کی "وابستگی" منیب الرحمٰن کی "جہانِ کہنہ" تیغ الٰہ آبادی (مصطفٰے زیدی) کی "سینی ٹوریم" مجید امجد کی "ہم سفر" شوکت علیگ کی "سائنس" عدم کی "بڑی عدالت میں" "آتش زار" [illegible]

ملا کی" خاکِ میر و غالب سے" خلیل الرحمٰن اعظمی کی" اختر شیرانی" جوش کی "کتب خانہ" اختر الایمان کی" اتفاق" منیر نیازی کی" ایک صبح" "ایک خیال" اس سالنامے میں شامل ہیں۔ ان میں اختر الایمان کی نظم میں نہایت رچی ہوئی انفرادیت اور داخلیت ہے جو دوسری تقریباً تمام نظموں کے تخاطب کے لہجے اور خارجیت سے الگ ہے اس شمارے میں ناصر کاظمی کی غزل شامل ہے۔ افسانوں میں احمد عباس کا" لال اور پیلا" اشفاق احمد کا" ٹوٹا مان" اے حمید کا" کچھ یادیں، کچھ آنسو" اور اصلاح الدین اکبر کا افسانہ" حسین چاندنی کا گیت" اس میں چھپے ہیں۔ تنقیدی حصے کے قابلِ ذکر مضامین میں ڈاکٹر سید عبداللہ کا مقالہ" غالب کی غزل" ممتاز حسین کا" آرٹ اور حقیقت" اور عبادت بریلوی کا" غزل کے جمالیاتی پہلو پر چند خیالات" ہیں۔ افسانوں اور نظموں میں زیادہ تر کا موضوع امن ہے۔ یا ایسے موضوعات ہیں جو اسی دور میں عام اور مقبول تھے۔

اس دور میں بھی دو رجحانات بہت نمایاں طور پر ابھرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ایک یہ کہ خارجی، سیاسی، نیم سیاسی موضوعات کی خشکی کو کم کرنے کے لیے خطابت اور جوشِ بیان کا سہارا لینے کے بجائے رومانی اور داخلی انداز سے بدلی جائے۔ مثلاً زلف و رخ کے تذکرے سے یا تشبیہات کی ندرت سے۔ اس کی مثال ابن انشا کی نظم" مصافات" دامق کی" نفرت"۔ احمد ندیم کی" آخری فیصلہ" اور بعض دوسری نظموں میں ملے گی۔ دوسرا میلان موضوعاتی TOPICAL شاعری سے گریز اختیار کر کے سیدھی سادی عاشقی و شاہد بازی کی باتیں نظم کرنے کا رجحان ہے جس میں صاف صاف باتیں نہ کہی جائیں بلکہ ہلکی پھلکی سرمست و سرشار شاعری کی جائے۔ اس میں ذات اور اظہارِ ذات کا آہنگ ہے۔ اور سرخوشی کی لہر نمایاں ہے۔ اس لیے اس دور میں عدم کی شاعری کو مقبولیت حاصل ہوئی۔

اب ۱۹۵۱ء کے بعد سے اب تک کی شاعری پر ایک طائرانہ نظر ڈالیے تو اندازہ ہو گا کہ پہلے میلان میں موضوعاتی رنگ آہستہ آہستہ غالب ہونے لگا اور اس

کی بجائے نسبتاً زیادہ ذاتی، حقیقی اور نجی مضامین باندھے جانے لگے۔ عام طور پر یہ خیال کیا جاتا ہے کہ غزل کا احیا ہوا ہے لیکن اگر غور کیجیے تو غزل میں بہت کم آوازیں سنائی دی ہیں۔ اس کے مقابلے میں نہ تو نظمیں بہت کم لکھی گئی ہیں اور نہ ان سے بری یا کمتر درجے کی لکھی گئی ہیں بلکہ تنوع، تجربے اور دل کی لگن کے اعتبار سے نظمیں زیادہ شاداب اور توانا ہیں۔

شاعری میں یہ دور فیض۔ فراق اور اختر الایمان کا دور کہا جا سکتا ہے فیض کے اندازِ بیان کی شادابی۔ تشبیہوں کی رنگینی۔ مغربی انداز کے تاثر پاروں کا استعمال فراق کی دردمندی اور مجرد تصورات کو لطیف ترین انداز میں پیش کرنے کا اسلوب اور اختر الایمان کی خود کلامی۔ تنہائی اور داخلی لب و لہجہ اس دور میں بہت مقبول ہوا۔ ان تینوں شاعروں میں سے کسی نے اپنے دور کی سماجی ذمہ داریوں سے یکسر پہلو تہی نہیں کی ہے۔ لیکن سماجی شعور کا عکس ان تینوں کے ہاں مختلف اسلوب اور مختلف انداز سے ملتا ہے۔

اس دور میں پرانے شعرا میں سے بعض نے نہایت اہم نظمیں اور غزلیں لکھی ہیں۔ جوش ملیح آبادی نے "کتب خانہ" بعض رباعیات اور کئی کامیاب نظمیں لکھی ہیں۔ سردار جعفری نے ۵۸ء کے بعد بھی ایسی نظمیں لکھی ہیں۔ جو اثر پذیری اور شاعری کے اعتبار سے بڑی کامیاب ہیں۔ مثلاً "تین شرابی" یا وہ پانچ مختصر نظمیں جو "ادبِ لطیف" کے ۵۸ء کے سالنامے میں چھپیں مگر یہ بات صحیح ہے کہ سردار کا اثر نئی نسل پر سے ختم ہو گیا۔ اس کے علاوہ احمد ندیم قاسمی کی "روایت" اور دوسری کئی نظمیں اور وہ مشہور غزل جس کا شعر ہے

وقت کے پاؤں کی زنجیر ہماری رفتار
ہم جو ٹھہرے تو افق دور نکل جائے گا

قابلِ توجہ ہیں ساغر نظامی کی نظم "تہذیب" اور جاں نثار اختر کی "خاکِ دل" اور بعض دوسری نظمیں۔ راشد کا مجموعہ "ایران میں اجنبی" اور آئندہ زمان

ملا کی نظم "مریم ثانی" اسی دور میں چھپی ہیں۔ ساحر لدھیانوی کی طویل نظم "پرچھائیاں" اسی دور کی تخلیق ہے جس میں امن کے موضوع کو اس طرح رچا بسا کر پیش کیا گیا ہے کہ وہ جذبے میں ڈھل گیا ہے۔ یہ سب نظمیں ایسی ہیں جن میں ذہن میں گونجنے اور گونجتے رہنے کی کیفیت ہے۔ اس طرح جذبی کی "نقاد سے" اور مجاز پر ان کی نظم اسی کیفیت کی حامل ہیں۔ وامق نے "پیاری زمین" میں" ایک مشکل موضوع میں جان ڈال دی اور اس میں جذبے کی گرمی اور شعریت کا لوچ پیدا کر دیا۔

ان شعرا کے پہلو بہ پہلو .... ایسے شاعروں کا ذکر کرنا ہے جو گویا گرہن سے نکلے ہیں۔ پچھلے عرصے میں وہ یا تو خاموش رہے یا ان کو اس قدر اہمیت حاصل نہیں ہوئی ان میں مخدوم محی الدین۔ سلام مچھلی شہری۔ شور علیگ۔ مجید امجد اور شاد عارفی کا شمار کیا جا سکتا ہے مخدوم نے یوں تو اس سے پہلے بھی چند کامیاب نظمیں لکھی ہیں۔ لیکن یہ دور گویا ان کے فن کے لیے موڑ کی حیثیت رکھتا۔ "چارہ گر سے" "نیند" "بھاگ متی" "آج کی رات نہ جا" سب کی سب صف اول کی نظمیں ہیں۔ ان میں خطابیہ انداز نہیں ہے۔ نرمی اور ملائمت ہے، مگر ان کے پیچھے مجروح شخصیت کے بجائے زندگی کا گہرا شعور جلوہ گر ہے۔ ان میں تاثر پاروں کی فراوانی، آواز کے نئے پن اور احساس کی شگفتگی نے ایک انوکھی کیفیت پیدا کر دی ہے جو اس نئے دور کے مزاج سے ہم آہنگ ہے۔

سلام نے اس دور میں کئی تجربے کیے۔ سلام کے شاعرانہ لب و لہجہ میں بہت کم فرق آیا ہے۔ اور وہ اپنی انفرادیت اور ندرت پسندی کو قائم رکھنے میں بڑی حد تک کامیاب ہوئے ہیں۔ لیکن سلام کے تجربوں نے اس دور میں زیادہ اہمیت حاصل کی اور نئی نسل کے بہت سے شاعروں نے مکالموں کا طرز، ڈرامائی اندازِ تخاطب، یا قصہ گوئی کا انداز سلام سے لیا ہے "شاعری عالم نزع میں" غالباً اس دور کی بہترین نظموں میں شمار کی جائے گی۔ شاد عارفی کا بھی کم و بیش یہی

حال ہے، گو ان کی کامیابی غزل کے میدان میں زیادہ نمایاں ہوئی۔ شور علیگ نے البتہ بڑے متنوع مضامین کی طرف توجہ کی "نورجہاں" "بوڑھا کسان" "سائنس" "اشارات" یہ سب نظمیں اپنے براہِ راست اظہار، تصویر کشی اور شدتِ تاثر کے اعتبار سے قابلِ ذکر ہیں۔ شور کا اندازِ بیان سادہ اور تیکھا ہے۔ بات کو سجانے بنانے کی بجائے خیال افروزی پر وہ زیادہ توجہ دیتے ہیں۔ اور یہ اسلوب نئے دور میں خاصا پسند کیا گیا ہے۔ مجید امجد کے یہاں نئے دور کے مسائل کا احساس ہے۔ گو ہر جگہ وہ شعریت قائم نہیں رکھ پاتے مگر پھر بھی وہ خود آگاہ اور جہاں آگاہ شاعر ہیں۔ ان کے تجربوں کا میدان وسیع ہے۔ بیسویں صدی کی الجھنیں، اس کی تہذیب، اس کی محرومیاں اور کامرانیاں مجید امجد کی شاعری میں عکس ریز ہوئی ہیں۔ آزاد نظم اور "نیم پابند" نظم کو جس طرح مجید امجد نے استعمال کیا ہے اور اس میں "روحِ عصر" بھر دی ہے، اس طرح ان کے کسی دوسرے ہم عصر نے نہیں کیا۔ قتیل شفائی نے بھی اسی دور میں بڑی سرشار اور پرکیف شاعری کی۔ قتیل نے نظموں میں ایک وجد میں لانے والی موسیقی کا استعمال کیا اور قصباتی زندگی کی نرمیاں رسم و رواج، گھریلو زندگی کی تشبیہیں، دوپٹوں کی لہریے، کھیتوں کی ہریالی، بالیوں کی لہلہاہٹ اور زلف و رخسار کی جھلک لے کر قتیل نے شاعری کو زیادہ لطیف اور مزیدار بنا دیا۔

نئے نظم نگار شعرا کے نام لیجیے تو اس بات کا اندازہ ہوگا کہ نئی نسل کے مزاج میں نرمی اور لطافت کی طرف رجحان ملتا ہے۔ ترقی پسندی کے زیر اثر ہماری شاعری بلکہ ہمارے ادب کو گھن گرج اور طوفانی رنگوں سے پیار ہو چلا تھا۔ ہم اونچی آوازوں میں بات کرنے لگے تھے۔ ہماری باتوں میں قطعیت اور یقین تھا، حوصلہ اور جوش تھا اور ہمارے لہجے میں تخاطب کا انداز تھا۔ ہمارے موضوعات بڑے، خارجی، اہم اور اجتماعی سے ہوتے تھے اور ہمارے تاثرات میں بھی طوفانی انداز تھا جو مجاز کے گیت "بول اری او دھرتی بول"، راج سنگھاسن

ڈانواڈول" کے آہنگ سے ملتا جلتا تھا۔ مگر ۱۹۵۱ء کے بعد کے شاعروں کو اونچی آوازوں کے بجائے سرگوشیاں پسند ہیں۔ گھن گرج کے بجائے نرم و نازک تاثرات پسند ہیں۔ وہ فریاد کے رسیا نہیں۔ خاموشی سے بہتے ہوئے آنسو ان کے لیے سب کچھ ہیں۔ ان کے ہاں موپاساں کی طرح دھماکے نہیں ہیں۔ چیخوف اور میٹرلنک کی طرح آہستہ، نرم اور لطیف پیچ و خم ہیں۔

دوسری خصوصیت اس نئے شاعرانہ مزاج کی یہ بھی ہے کہ موضوعات کے انتخاب میں عام طور پر نجی اور داخلی قسم کے چھوٹے اور نازک تاثرات اور تجربات کو پسند کیا گیا۔ مثلاً اب "سائنس" "نشاۃ ثانیہ" یا "آخری فیصلہ" جیسی نظمیں نہیں لکھی جا سکتیں۔ یہ موضوعات خاصے اجتماعی اور خارجی ہیں۔ اب جن موضوعات کا انتخاب کیا جاتا ہے، وہ ذاتی اہمیت کے ہلکے پھلکے موضوعات ہوتے ہیں۔ بڑے خاکوں میں رنگ آمیزی .... پر اب ہم چاول پر قل ہو اللہ لکھنے کو زیادہ ترجیح دیتے ہیں۔

تیسری خصوصیت یہ ہے کہ نئے دور نے اپنے لیے ایک نئی IMAGERY ڈھال لی ہے۔ پرانی تشبیہوں اور استعاروں سے کام لینے یا ان میں تھوڑا بہت رد و بدل کرنے کے بجائے، اب یکسر نئے تاثر پارے وجود میں آئے۔ ان تاثر پاروں میں کچھ تو فطرت سے قربت، کھلے آسمان، دور تک پھیلے ہوئے کھیت لہراتی ہوئی شاہراہوں اور مصروف شہروں کے تمدن سے مستعار لی ہوئی کیفیتیں ہیں اور کچھ مغربی طرز پر ڈھالے ہوئے تاثر پارے ہیں، ان الفاظ و تراکیب میں جہاں مغربی اور خاص طور پر انگریزی اسلوب کا اثر نمایاں ہے۔ وہاں فارسی کے ذخیروں سے نادر اور قابل قبول الفاظ تلاش کرنے (رفیق۔ ابن انشا۔ عزیز۔ خالد جعفر طاہر) کی طرف میلان ہے اور ہندی شاعری اور عام بول چال کی مٹھاس کو بھی اختیار کیا گیا ہے۔ ہندو دیومالا کی تلمیحیں بھی استعمال ہوئیں (ابن انشا جمیل الدین عالی۔ عمیق حنفی) اس کے علاوہ داستانوں کی فضا، متوسط مسلم گھرانوں

کی روایت اور رسوم ... اور میلے ٹھیلوں سے بھی تراکیب اور تشبیہیں آئیں (ناصر کاظمی۔ احمد ریاض)، لیکن ان تمام تراکیب اور استعاروں میں عام طور پر سپردگی، نرمی۔ مٹھاس اور ربودگی ملتی ہے۔

کبھی کبھی یہ خیال ہوتا ہے کہ شاید ہماری نئی شاعری مزاج کے اعتبار سے نو رومانیت کی طرف قدم بڑھا رہی ہے کیونکہ ان میں سرگوشیوں کا سا انداز بھی ہے۔ ربودگی، سپردگی اور داخلیت بھی ہے۔ انفرادیت پر زور اور اظہارِ ذات کی کیفیت بھی ہے۔ کہیں کہیں حقیقت سے گریز اور فرار بھی ہے۔ جذباتیت کا دور بھی ہے، غم سے پیار اور گداز سے عشق بھی ہے، ماضی سے لگاؤ، فطرت سے قربت کا احساس، تشبیہوں اور استعاروں میں آراستگی اور اندازِ بیان کی اہمیت پر زور بھی ہے۔ اگر کمی ہے تو صنوبر کے سایوں اور الف لیلوی دریچوں کی۔ مگر یہ بات فراموش نہ کرنی چاہیے کہ نئی شاعری تمام تر داخلی یا فراری نہیں ہے ان خصوصیات کے مشترک ہونے کے باوجود نئے شاعروں میں ہر قسم کے شعرا ہیں وہ بھی ہیں جنھیں عصری مسائل کا شدید احساس ہے ان کے ہاں داخلیت پاؤں کی زنجیر نہیں ہے، بلکہ خارجی حقائق تک زیادہ موثر انداز میں پہنچنے کا راستہ ہے وہ بھی ہیں جو روایتی اندازِ بیان میں اپنے دور کی سچائیوں کو اور اپنے تجربات کی رنگینی کو سمونا چاہتے ہیں۔ وہ بھی ہیں جو گریز کرتے ہیں اور وہ بھی ہیں جو اپنی ذات کی خلوت میں کافوری شمع کی طرح آپ ہی آپ پگھل رہے ہیں۔

اس میں شک نہیں کہ نئی شاعری میں مسائل کا براہِ راست اظہار بہت کم ہوتا ہے۔ موضوعاتی TOPICAL شاعری کا چلن بھی ختم سا ہو گیا ہے۔ مگر اب خطابت کا لہجہ اور تخاطب کا انداز بھی مدھم سا ہو گیا ہے۔ اگر تخاطب ہے بھی تو اپنے آپ سے اور تلقین ہے بھی تو خود اپنے کو۔ مگر اس سے یہ نتیجہ نکالنا درست نہیں ہوگا کہ نئی نسل تمام تر اپنے عصری مسائل سے بیگانہ ہے۔ غالباً یہ بالواسطہ اظہار، براہِ راست اظہار کے مقابلے میں زیادہ پُرخلوص، زیادہ پیچیدہ اور زیادہ موثر

ثابت ہو گا کیونکہ اس کے پیچھے داخلی تجربے کی روشنی ہے۔ البتہ یہ شکایت کسی حد تک بجا ہوگی کہ ہمارے اکثر نئے شعرا کے ہاں تجربے کا تنوع کم ہے اور ان کی دنیا محدود ہے۔ نئی شاعری نے بلند آہنگی میں بہت کچھ کھویا ہے۔ غالباً فکر کی گہرائی کا بھی وہ کوئی بلند بانگ دعویٰ نہیں کر سکتی مگر احساس کی گہرائی اور جذبے کے خلوص پر اپنے پیش روؤں سے کہیں زیادہ فخر کر سکتی ہے۔

عام طور پر یہ بات کہی جاتی ہے کہ آزاد نظم کا زوال ہو رہا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ ایک غالب صنفِ شعر کے اعتبار سے آزاد نظم کا چلن نہیں رہا۔ مگر اب بھی آزاد نظمیں لکھی جا رہی ہیں اور تعداد کے لحاظ سے کم سہی، معیار کے لحاظ سے یقیناً وہ کسی سے کم تر نہیں ہیں۔ میں یہاں اختر الایمان کی خوبصورت اور وجد آفریں نظموں کا ذکر نہیں کروں گا۔ نئی نسل میں بھی ظہور نظر۔ بلراج کومل۔ منیر نیازی ضیا جالندھری۔ مصطفےٰ زیدی۔ خلیل الرحمن اعظمی اور شہاب جعفری نے آزاد نظم کو کامیابی سے استعمال کیا ان میں بلراج کومل اور منیر نیازی کا مزاج آزاد نظم ہی کا مزاج ہے۔ منیر نیازی علامتی انداز اختیار کرتے ہیں اور کہیں کہیں کامیابی سے برتتے ہیں۔ مثلاً "خوشبو کے رنگ" یا "دور کے نگر" ہیں۔

آزاد نظم کے مختلف کامیاب تجربوں کے ساتھ ساتھ اس دور کے دو تین تجربے اور بھی قابلِ ذکر ہیں۔ ایک وہ حیرت خیز کارنامہ ہے جسے جعفر طاہر نے قصہ چہار درویش کے انداز پر لکھا۔ اس داستان میں گویا اردو زبان میں پہلی بار اس قدر وسیع CANVAS پر انسانی تہذیب کے مختلف ادوار کی تصویر کشی کی کوشش کی گئی ہے اور لطف یہ ہے کہ قادر الکلامی، شعریت اور ندرتِ ادا کی بدولت اس داستان کے ہر موڑ پر ایک نیا آہنگ ملتا ہے جو داستان کے اس ٹکڑے سے ہم آہنگ ہوتا ہے۔ جعفر طاہر نے اس نظم میں مصورانہ کمال، الفاظ، تاثرات اور تشبیہوں پر ماہرانہ قدرت اور قصہ گوئی کے ہنر کا مظاہرہ ہی نہیں کیا ہے بلکہ اردو کو نئے الفاظ سے بھی مالا مال کر دیا ہے۔

دوسرا اہم اضافہ عبدالعزیز فالدؔ نے کیا ہے۔ فالدؔ نے منظوم ڈراموں کے ترجمے کیے۔ یہ ترجمے کے اعتبار سے بھی اہم ہیں۔ اور منظوم ڈراموں کے لحاظ سے بھی۔ گو عبدالعزیز فالدؔ.... مانوس ترکیبیں اور عربی اور فارسی کے غریب الفاظ بہت استعمال کرتے ہیں، مگر.... اردو شاعری میں وسعت اور تنوع پیدا ہوا اور ڈرامے کے نشیب و فراز میں شعریت نے ان کا ساتھ بہت کم چھوڑا ہے۔ "سرودِ رفتہ" ان کا تازہ کارنامہ ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ فالدؔ بلند آہنگ ہی نہیں نرم و نازک جذبات کی عکاسی کا بھی ہنر رکھتے ہیں۔

تیسرا اہم تجربہ جمیل الدین عالیؔ کے دوہے ہیں۔ گیتوں کی روایت عظمت اللہ خاں سے شروع ہوئی اور میراجی تک پہنچتے پہنچتے کافی پرانی ہوگئی گو اس دور میں بھی اچھے گیت لکھے گئے (قتیل شفائی کے گیت) مگر اس صنف کے بعد دوہوں کی نئی صنف عالیؔ کے ذریعے آئی۔ عالیؔ نے داخلیت، لطافت، مٹھاس اور سپردگی کا ایک ایسا مرکب تیار کیا ہے جو دوہروں کے لیے بہت مناسب ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ انھوں نے اردو شاعری کی علامتوں اور اس کی مخصوص روایت اور فضا کو بھی ترک نہیں کیا ہے۔ یہ ہلکے پھلکے دوہے یقیناً ایک اضافے کی حیثیت رکھتے ہیں۔

اس کے علاوہ اخترؔ انصاری نے اپنے قطعات کو ایک نیا لب و لہجہ دیا۔ "آبگینے" رومانی سرمستی اور حرماں نصیبی کی داستان تھے یہ نئے قطعات رومانی سرمستی سے آگے بڑھ کر کائنات کی بوالعجبی پر طنز ہیں۔ یہاں "ٹیڑھی زمین" کی کجی کا شکوہ بھی ہے اور آزیدگار سے شکایتیں بھی ہیں۔

ان تجربوں کے تذکرے کے بعد نظم نگاری پر نظر ڈالیے تو یہاں مشترک آہنگ ہونے کے باوجود مختلف مزاج اور مختلف لب و لہجے ملیں گے۔ سب سے نمایاں آواز غالباً ان شعرا کی ہے جو سماجی مسائل کا شعور تو اچھی طرح رکھتے ہیں، اگر اپنے شعور کو احساس اور جذبے میں ڈھال کر نجی اور داخلی لب و لہجے کے ساتھ

ذرا مدھم آواز میں نرم و نازک بنا کر کہنا چاہتے ہیں۔ پرانے طرزِ نگارش کے بھی چند شاعر اس دور میں طبع آزمائی کرتے رہے اور ان میں سے کم سے کم دو تین شاعر ایسے ضرور ہیں جنھوں نے براہِ راست ..... شاعری میں اس جوش اور حوصلہ کو نباہ بھی دیا۔ میری مراد احمد ریاض اور معصوم رضا راہی سے ہے پرویز شاہدی بھی اسی ضمن میں آتے ہیں۔ احمد ریاض کی "پتھر کے صنم" "ایک لڑکا، ایک کہانی" اور راہی کی "تمہارا سفر" اور "یقین کا چراغ" اس سلسلے میں پیش کی جا سکتی ہیں۔ احمد ریاض اور راہی کے ہاں کلاسیکی مذاق، شعر کا رچاؤ، روایت کا احساس اور شعریت کا بڑا بھرپور آہنگ ملتا ہے۔

ان شعرا میں جنھوں نے سماجی مسائل کو چھیڑا مگر داخلی رنگ برقرار رکھا، سرِفہرست ابنِ انشا کا نام ہے۔ جنھیں نئے دور کے لکھنے والوں کی صفِ اول میں شمار کرنا چاہیے " ابنِ انشا کا لب و لہجہ اس مغالطہ میں مبتلا کرتا ہے کہ وہ گہری داخلیت میں گھرے ہوئے ہیں۔ لیکن درحقیقت ابنِ انشا کی داخلیت محدود اور تنگ نہیں ہے وہ عصری مسائل کا شعور رکھتے ہیں اور ان پر اپنے انداز میں اظہارِ خیال بھی کرتے ہیں۔ گو خطابت اور تخاطب کا لب ولہجہ ان کے بس کا نہیں۔ " بغداد کی ایک رات" " مضافات " " کوریا سے خبریں " اور بعض دوسری نظموں میں وہ انتہائی صحافتی قسم کے موضوعات کو بھی داخلی بنا کر پیش کرتے ہیں۔ ابنِ انشا کو نلنے والوں سے پیار ہے، الف لیلوی فضا سے لگاؤ ہے ربودگی اور سپردگی پر رہے مگر اس کے باوجود وہ کھوئے ہوئے آدمی نہیں ہیں۔ ان کو گرد و پیش کا شعور ہے۔ اور اس شعور کا اظہار ان کی مختلف نظموں سے ہوتا ہے ابنِ انشا غالباً نئے شاعروں میں نئے لب و لہجے کی تشکیل کے لیے سب سے زیادہ ذمہ دار ہیں۔ انھوں نے نو رومانی انداز کو عام کرنے اور ایک نئی لغات شعری کو رواج دینے میں سب سے زیادہ کام کیا ہے۔

ابنِ انشا کے علاوہ مصطفٰے زیدی۔ حمایت علی شاعر۔ ظہور نظر۔ حمید حنفی

عزیز حامد مدنی ۔ وحید اختر۔ شہاب جعفری اور عبدالرؤف عروج اور فارغ بخاری
کے نام لیے جا سکتے ہیں۔ ان میں سے اکثر نام ایسے ہیں جو تفصیلی تذکرہ چاہتے ہیں
اور اس بات کی ضرورت ہے کہ ان کے کلام کا تجزیہ کیا جائے۔ مصطفیٰ زیدی جو کبھی
تیغ الہ آبادی تھے، کئی چونکا دینے والی نظموں کے مصنف ہیں۔ مثال کے طور پر "میری
رجعت پسندی" اور "سیاستِ درباں" "عدالت" کو لیجیے۔ "سیاستِ درباں"
مثنوی ہے، مگر اس میں بھی نئے عہد کے بعض اہم مسائل آ گئے ہیں۔ مصطفیٰ زیدی
کے ہاں طنز کی ہلکی سی رو، سماجی ناہمواریوں پر زہرخند کی دبی دبی کیفیت اور
ذاتی تجربوں سے اجتماعی زندگی پر تبصرہ کرنے کا اندازہ ملتا ہے۔ حمایت علی شاعر
کی نظموں کو پڑھ کر ساحر لدھیانوی کا خیال آتا ہے۔ شاعر کی دنیا دکھ درد کی دنیا ہے
وہ طبقاتی کش مکش کی صعوبتوں اور اس کے انجام سے واقف ہیں۔ وہ شہروں کے
تشنج، دولت کی غیر مساوی تقسیم نا انصافی اور جنگ کی لعنتوں سے باخبر ہیں۔ ان میں
ادراک اور سماجی شعور ہے اور وہ اسے شاعری کے آداب کے ساتھ پیش
کرنا بھی جانتے ہیں مگر بنیادی طور پر ان کا مزاج احمد ریاض اور معصوم رضا راہی
کا مزاج ہے "بنگال سے کوریا تک" اچھی نظم ہے۔ اس میں شاعری کا حسن
اور یقین کا جوش ہے عمیق حنفی اندازِ بیان کے اعتبار سے زیادہ ہندوستانی
ہیں۔ اور ان میں ارضیت، اپنے ہم عصروں میں سے اکثر سے زیادہ ہے مگر نفسِ
مضمون کے اعتبار سے وہ بھی طبقاتی نظام کی چیرہ دستیوں کو اپنا موضوع بناتے
ہیں۔ ان کے علاوہ وحید اختر۔ شہاب جعفری۔ ظہور نظر اور عزیز حامد مدنی اس
اندازِ نظر سے پوری طرح ہم آہنگ ہونے کے باوجود اپنے طور پر زندگی کے
مسائل پر غور و خوض کرتے ہیں اور گرد و پیش کا شعور رکھتے ہیں۔

ظہور نظر کی "دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے" "واپسی" "اک لمحہ اور لاکھ زمانے"
سب میں ایک نئے نہ دبے سے غور کا اندازہ ملتا ہے۔ ظہور نظر کے موضوعات نجی
اور ذاتی انداز لیے ہوئے ہوتے ہیں، مگر ان کی وسعتیں خارجی دنیا تک پھیلی ہوئی

ہیں۔ شہاب جعفری نے "ذرے کی موت" "گنہگار فرشتے" اور "جنم جنم کی پیاس" لکھ کر اس دور میں اپنا نغمہ چھیڑا۔ شہاب کا موضوع بڑی حد تک فرد اور سماج کی کش مکش اور بظاہر ترقی پذیر سماج میں محروم اور مجبور فرد کا کرب ہی ہوتا ہے۔ شہاب روایت کے دامن کو ہاتھ سے نہیں جانے دیتے۔ اسی لیے ان کی زبان ابنِ انشا یا عمیق یا ناصر کی طرح نئی نہیں ہے مگر وہ ترکیب کی ندرت اور تازگی رنگینی سے کام لیتے ہیں۔ اسی کے ساتھ وہ SENSE-IMAGE سے کام لینے کے بجائے نئے علامتوں SYMBOLS اور تصویروں کو ڈھالتے ہیں۔

وحید اختر نے بھی زندگی کو داخلی اور نورومانیت تک محدود نہیں کیا ہے "حیات و موت" غالباً اس کا سب سے اچھا ثبوت ہے، وحید اختر نے اپنی کئی نظموں کی طرح اس نظم کو بھی داخلی دکھ درد کے ذکر سے شروع کیا ہے۔ دوسری کئی نظموں کی طرح اس نظم کی فضا بھی تپتے ہوئے سورج، پیاس سے تڑپتی ہوئی سوکھی زمین اور بے آب وگیاہ میدانوں کی یاد دلاتی ہے جن کے سینوں میں بہار کے ارمان دفن ہیں، لیکن خاتمے تک پہنچتے پہنچتے وحید اختر نے اس مایوسی کو ایک اجتماعی سوال کی شکل دے دی ہے اور آخری بند میں جو سوالات سورج اور کرنیں بلائیں لے کر پوچھتے ہیں اس سے پہلے یہ شعر ملتا ہے۔

ٹوٹا جو سکوتِ شب کا افسوں
پہلی ہی کرن سے جی اٹھا ہوں

یہ وحید اختر کی نظموں کا عام اسلوب قرار دیا جاسکتا ہے۔ ...... نجی دکھ درد سے شروع ہو کر ان کا استفہامیہ دائرۂ وجود تک پہنچتا ہے۔

ان شعرا کے پہلو بہ پہلو وہ شاعر ہیں جن کے ہاں جمالیاتی قدر پر زور دیا گیا ہے۔ ان شعرا کے ہاں جذبے اور براہِ راست تجربے اور احساس .. بنیادی عناصر ہیں۔ گو یہ سماجی شعور سے عاری نہیں ہیں اور اپنے طور پر اپنے تجربات اور احساسات کی روشنی میں زندگی کی مختلف زاویوں سے تنقید کی ہے۔ مگر اجتماعی شعور یا سماجی

معنویت ان کے ہاں ضمنی اور ثانوی معلوم ہوتی ہے۔ ان شعرا نے ہماری شاعری کا رنگ روپ نکھارا ہے اسے نیا حسن، نئی لطافت اور نئی پرواز دی ہے۔ اس کے الفاظ کی معنویت میں توسیع کی ہے۔ تراکیب کا ثقل اور لفظوں کی "نثریت" کم کرکے انھیں شگفتگی اور نکھار بخشا ہے۔ ان کی شاعری نے اردو ادب میں متعدد نئے تاثرپارے اور حسی تصویریں بخشی ہیں۔ ان میں خاص طور پر چار شعرا کے نام لیے جا سکتے ہیں۔ شاذ تمکنت۔ خلیل الرحمن اعظمی۔ عزیز قیسی اور وزیر آغا۔

خلیل الرحمن اعظمی نے اس عرصے میں کئی کامیاب نظمیں لکھی جن میں "کہانیاں" "صبحِ وصال" "خلوت کا چراغ" "بھیر دیں" "دلہن" "سایۂ دیوار" "خراب آباد" "آدمیوں کے میلے ہیں"۔ ان تمام نظموں میں نجی انداز۔ خود کلامی اور داخلیت سے معمور مگر ہلکے پھلکے اور ربودگی آمیز لب و لہجے میں احساسات کا اظہار ہوا ہے۔ ان میں اکثر نظمیں ایک ایسے شاعر کی آپ بیتی ہیں جو جذبات کی واقعیت پر ایمان رکھتا ہے اور ہلکے پھلکے تاثرات کو دھیمے سروں اور نرم آوازوں کے ساتھ نظم کرتا ہے۔ خلیل کے ہاں جذبے کی نرمی، شعریت اور تاثرپاروں کی مٹھاس اور محاکاتی کیفیت نمایاں ہے۔ شاذ تمکنت کے ہاں سجاوٹ اور آرائش زیادہ ہے لیکن تراکیب کے حسن اور تاثرپاروں کی افراط اور ندرت کے اعتبار سے شاذ کے تجربات خاصے اہم ہیں۔ شاذ کی دنیا دھندلے سایوں۔ خوشبودار راہ گزاروں۔ ٹیڑھے میڑھے راستوں اور نیم روشن دریچوں کی دنیا ہے مگر دھندلاہٹ میراجی کی سی دھندلاہٹ نہیں ہے۔ نرمی اور نجی لب و لہجے کی تلاش میں پیدا ہوئی ہے۔ مثلاً شاذ کی نظموں کے چند عنوان دیکھیے: "دیارِ نیم شبی" "دوسری محبت" "اجنبی" "زخمی دریچے" "خلوت سے انجمن تک" "رقصِ ناتمام" "آخری شب" "ایک صبح" ان سب میں یہی ادھورے پن اور پراسرار ہونے کی دھندلاہٹ چھائی ہوئی ہے۔ شاذ نے نئی ترکیبیں وضع کی ہیں اور نئے تاثرپارے دیے ہیں۔ "اجنبی میں" "بیابانِ فراموشی" "مایوس پرندہ" "آہوئے رمیدہ کی

اداسئے تنہا" "آدزگمام" "نجم چکاں" "مدنشان" "سبک گامئ محمل" "تنِ افگار" جیسی کئی ترکیبیں اور بھی استعمال ہوئی ہیں۔ شاذ نے رومانی درد و گداز کو اپنایا ہے اور اس درد میں جہاں داخلی لب و لہجے اور سپردگی کی آواز، روح کی کراہ کی طرح واضح ہے۔ وہاں اس درد میں شاذ نے ہجر و ہجر کو بھی شریک کر لیا ہے۔ وہ گویا دنیا کی طرف ایک رومانی افسردگی کی آنکھوں سے نظر کرتا ہے۔ اس نظر میں دردمندی بھی ہے اور فرسودہ دنیا اور اس کے مظاہر کو نیا بنا دینے کی کیفیت بھی۔

عزیز قیسی بھی اسی رومانی مزاج اور داخلی لب و لہجے کے شاعر ہیں۔ "درد کے چلے، غم کے بہانے"، "چاندنی کے شہر میں"، "پورے چاند کی رات"، "دادگر" سبھی نظموں پر اسی گہری داخلیت اور نرم و نازک افسردگی کی چھاپ ہے، یہاں فطرت، انسان سے بہت قریب ہے اور درد کی ٹیس اور یادوں کی مہکتی خوشبو ان معصوم آرزوؤں کی ماتم کناں ہے۔ جو حقائق کی بے رحم چٹانوں سے ٹکرا کر ٹوٹ گئیں۔ یہ رنج صرف عشق اور شکستِ دل کا نہیں ہے گو اسے عشقیہ علامتوں میں بیان کیا گیا ہے۔ اس کے پیچھے انسان کی موجودہ بے بسی اور فرد کی تنہائی اور محرومی کی داستان پوشیدہ ہے۔ عزیز قیسی کے ہاں بھی آپ بیتی کا رنگ گہرا ہے۔ اور ان تجربات کو وہ ہلکی پھلکی تشبیہوں اور نازک حسی تاثر پاروں میں پیش کرتے ہیں۔ وزیر آغا نے خالصتہً داخلی اور رومانی نظمیں لکھی ہیں۔ جن پر رچی ہوئی شخصیت اور حسن دوست احساس کی مہریں ہیں۔

جلیل حشمی کے ہاں ربودگی اور افسردگی تو اس قدر نہیں ہے مگر تنہائی کا احساس، محرومی اور اجنبیت ان کی نظموں پر چھائے ہوئے ہیں۔ جلیل حشمی بھی داخلی آہنگ کے قائل ہیں۔ لیکن ان کی تشبیہیں زیادہ مشرقی اور اردو شاعری کی روایت سے زیادہ قریب ہیں۔ ترکیبوں میں ندرت اور محاکاتی ٹکڑوں میں نیا پن انھوں نے پیدا کیا ہے مثلاً "سند باد" کا ایک حصہ ملاحظہ کیجیے۔

وہی ہے احساسِ اجنبیت، کہیں ذرا کم کہیں زیادہ
کسی کے تن پر قبا کشادہ، کسی کا سکڑا ہوا لبادہ

ہے مردہ طاؤس کے سنہرے پروں کی کلغی کسی کے سر پر
کہیں لبوں پر لچک رہی ہیں ہنسی کی محدود سی لکیریں
کہیں مژہ پر چمک رہی ہے لڑی مگر مجھ کے آنسوؤں کی
ہزار گلشن کھلیں ہنسی کے خطوط لیکن یہیں رہیں گے
یہ مرگ انبوہ کا سماں بھی تو دو اک آنسو نہیں لیں گے
میں کس سے دکھ سکھ کہوں یہاں تو کسی کی اپنی زباں نہیں ہے
اٹھے سوال حدیث دل کیا کسی کو احساس جاں نہیں ہے
کچھ ایسا محسوس ہو رہا ہے کہ میں کھلونوں میں گھر گیا ہوں

البتہ جلیل حشمی داخلیت زدہ نہیں ہیں انھوں نے بعض اجتماعی مسائل کی طرف اشارے کیے ہیں اور ان کے ہاں سماجی شعور کا مکمل فقدان نہیں ہے۔

ان دونوں فہرستوں سے الگ ایک اور شاعر کا ذکر کرنا ہے۔ جو نہ تو ہلکی پھلکی لطیف رومانیت کا شاعر ہے نہ اس کی تراکیب اور حسی تاثر پاروں میں خود فراموشی اور ربودگی ہے۔ اس کے ہاں درد ہے مگر عشق کا نہیں بلکہ ایسا درد جو بے نام بوجھ کی طرح ہر وقت چھایا ہوا ہے اور شخصیت کا ایک جزو بن گیا ہے۔ یہ درد داخلی ضرور ہے مگر اس میں تجربے کی سنگینی اور حقیقتوں کی گونج سنائی دیتی ہے۔ اس شاعر کا نام ہے باقر مہدی۔ باقر کی شاعری وسیع اور متنوع نہیں مگر اس پر صداقت کی مہر ہے۔ یہ تقلیدی نہیں ہے فیض کی پیروی نہیں ہے، روایتی اور اظہار خیال کا ذریعہ بھی نہیں ہے بلکہ اس میں اس شیشہ کی کھنک ہے جو باقر زندگی بھر پتھر سے ٹکراتے رہے ہیں۔ داخلیت سے معمور ہوتے ہوئے بھی باقر کی شاعری سپردگی نہیں مقاومت ہے۔ شکست نہیں عزم فتح ہے۔ ان کے ہاں ہر جگہ جمالیاتی حسن کاری نہیں ملے گی مگر جذبے کا خلوص ضرور ملے گا۔

ان شعرا کے علاوہ بہت سے ایسے شعرا ہیں جنھوں نے اس دور میں اچھی نظمیں لکھی ہیں۔ ان تمام شعرا پر تفصیلی طور پر لکھنے اور ان کا تجزیہ کرنے کا کام دوسرے

مقالے پر چھوڑتا ہوں۔ جن شعرا کی جن دو صفوں کا میں نے تذکرہ کیا۔ اس پر بھی محاکمہ کرنے کی ضرورت ہے لیکن تنقید اور جانچ پڑتال کو میں نے سردست اس مقالے کے احاطے سے خارج کر دیا ہے اس مقالے میں صرف نئے شعری مزاج کو سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس پر محاکمہ زیادہ تفصیل چاہتا ہے۔ اور اس سے پہلے اس بات کی ضرورت ہے کہ نئے شعری مزاج کا ایک بے لاگ تعارف کرا دیا جائے۔

نظم کی شاہراہ سے ہٹ کر اب غزل کے کوچے میں آیئے۔

جس طرح نظم نگاری کے سلسلے میں یہ غلط فہمی عام ہے کہ پچھلے دس سال میں نظم نگاری میں کوئی بڑے کارنامے سرانجام نہیں دیے گئے۔ اسی طرح غزل کے سلسلے میں بھی خیال کیا جاتا ہے کہ پچھلے دس برس میں غزل کا احیا ہوا ہے۔ احیا یا تجدید کا لفظ اگر ان معنوں میں استعمال کیا جائے کہ غزل کو ایک بار پھر مقبولیت حاصل ہوئی ہے اور ہمارے شعرا اس کی طرف متوجہ ہوئے ہیں تو کسی حد تک یہ بات ٹھیک ہے لیکن اگر احیا اور تجدید سے یہ مراد ہے کہ غزل کے لب و لہجے میں کوئی قرار واقعی اضافہ ہوا ہے تو اس کا جواب غالباً اثبات میں نہ ملے گا۔ فیض۔ جذبی اور مجروح نے غزل کو جس طرح نئے مسائل کی آماجگاہ بنانے کی کوشش کی، ان کا ذکر اپنے مضمون "آزاد نظم"۔ "غزل اور ترقی پسند شاعری" میں کر چکا ہوں اسے دہرانا مناسب نہیں ہے۔ لیکن مختصراً اتنی بات عرض کر دوں گا کہ ایک طرف تو فیض کی غزلوں نے اس دور میں بڑا زبردست تاثر پیدا کیا اور غزل کو مقبول بنایا تو دوسری طرف غزل سے سیاسی رمز و کنایہ کا کام لینے کا سلسلہ مجروح کے بعد کچھ ختم ہی سا ہو گیا۔ انتہا یہ ہے کہ جگر مرادآبادی جیسے رچے بسے ہوئے غزل گو نے بھی سیاسی رمز و کنایہ کے لیے "ساقی سے خطاب" اور دو تین نظمیں ہی لکھیں۔ جگر نے اس دور میں خلوص۔ دیانتداری۔ راستی کردار اور بلندیٔ فکر کے لیے جو آواز بلند کی وہ اردو شاعری اور ہندوستانی سماج دونوں کے لیے کارنامے کی حیثیت رکھتا

ہے۔ لیکن اس کا واضح اور ستھرا اظہار ان کی نظموں میں ہوا۔ تیسری بات یہ ہے کہ نئے دور کی غزل میں ربودگی، خود فراموشی تنہائی، اداسی اور نشاطِ زیست کی والہانہ تلاش اور تڑپ ملتی ہے۔ ناصر کاظمی۔ شان الحق حقی۔ نصیر حیدر اور زہرہ نگاہ اس سلسلے میں قابلِ ذکر ہیں۔

اساتذہ میں فیض کے علاوہ فراق کے لب ولہجے نے اردو شاعری کو متاثر کیا۔ علام کی سرمستی ایک مدت تک سامانِ نشاط فراہم کرتی رہی۔ شاد عارفی نے غزل کے ذریعے سماجی ناہمواری کی عکاسی اور اس پر طنز کا راستہ بھی نکال لیا۔ نشور واحدی نے غزل میں اپنا انفرادی اسلوب پیدا کیا اور سماجی مسائل کو بڑے بلیغ انداز میں پیش کیا۔ حفیظ ہوشیارپوری کی غزلوں میں احساس کی ندرت اور اسلوب کی تازگی نے کیفیت پیدا کی۔ اثر لکھنوی کی سلاست اور روانی نے غزل کی روایت کی آبرو رکھی۔ مگر نئے دور نے غالباً فیض اور فراق سے زیادہ اور کسی سے اثر قبول نہ کیا۔

ناصر کاظمی کی غزل میں البتہ نیا لب ولہجہ ملتا ہے۔ یہ غزل صرف اسی دور میں کہی جا سکتی تھی۔ اس میں عہدِ جدید کی ساری نشاطِ زیست اور ساری تنہائی ملتی ہے اس میں کلبیت یا مردم بیزاری نہیں ہے۔ خواب انگیں کیفیت ہے۔ حقیقت کا دردآمیز عکس ہے۔ میر کی تقلید اور تجدید کا ذکر اکثر اس دور میں ہوتا ہے۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ ہمارے شعرا نے میر کی انفرادیت۔ نجی لب ولہجہ، تنہائی اور دردمندی ہی کی نقل کی ہے۔ اس کا اخلاقی انداز اس کی آواز کی شائستگی اور اس کی داخلیت کی پہنائیوں تک ان کی رسائی نہ ہو سکی۔ ناصر کی غزل میں میر کی گونج نہیں ہے۔ ناصر کی اپنے تمدن کی کھنک ہے۔ جس میں دل کے شیشے ٹوٹتے ہیں اور "صدا نہیں کرتے"۔ ناصر نے غزل کو نئی IMAGES دی ہیں۔ غزل کی آواز زیادہ وارفتگی، زیادہ جدید انداز، زیادہ رچا ہوا احساس دیا ہے ان کے ہاں ارضیت ہے کوچہ و بازار سے پیار، چاند اور ڈھلے ہوئے آسمان سے لگاؤ۔ آتی جاتی رت کی سرمستی سے محبت ہے۔۔۔ غرض ایک نرم و نازک نشاطِ زیست ملتا ہے جو ویرانیوں میں بھی پھول کھلانے کا آرزومند ہے۔

شان الحق حقی ناصر سے زیادہ روایتی ہیں اور وہ مضبوطی کے ساتھ کلاسیکی شعرا کی بنیادوں پر قدم جمائے ہوئے ہیں۔ حقی کا مزاج وارفتہ اور انداز والہانہ نہیں ان کی ربودگی اور سپردگی اور بے اختیاری کی جگہ ایک سنبھلا ہوا انداز ہے۔ ان کے انداز میں چونکا دینے والی ندرت اور ہلکا پھلکا پن نہیں ہے وہ خالص مشرقی مزاج کے غزل گو ہیں اور ان کی غزل میں روایت کا حسن، تجربے کی روشنی اور ذوقِ سلیم کی پختگی کی مدد ہی سے نکھرا ہے زہرہ نگاہ نے بھی مزے کی غزلیں کہی ہیں۔ ان میں روایتی لب و لہجے کے ساتھ بانکپن اور تابِ مقاومت بھی ہے۔

نصیر حیدر کا نام بہت سے لوگوں کے لیے نیا ہے۔ یوں نصیر کی وارفتہ مزاجی نے اس کی بہت کم غزلوں کو منظرِ عام پر آنے دیا ہے۔ کبھی کبھی دو چار سالوں میں ان کی غزلیں اس زمانے میں چھپی ہیں۔ مجھے یقین ہے کہ نصیر حیدر کی غزل اضافے کی حیثیت رکھتی ہے۔ نصیر حیدر نے غزل میں علامتی انداز تمثیلی پیرایہ، ادابندی اور حسنِ ادا کے وہ تجربے کیے ہیں جو جدید غزل میں بھی بہت کم نظر آتے ہیں۔ نصیر حیدر کی غزل گوئی عشقیہ جذبات تک محدود نہیں بلکہ ان کے اشعار گویا حیاتِ انسانی کو دیر تک اور بڑے عمق اور سنجیدگی کے ساتھ بھوگنے اور جھیلنے کے بعد چند نتائج کا نچوڑ ہے۔ نصیر کی غزل گویا شاعر کے تجربات کا عطر ہے اور یہ عطر انتہائی دل کش اسلوب کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ اس قسم کے شعر کہنے والا اس کا یقیناً مستحق ہے کہ اسے جدید غزل کے معماروں کے ساتھ یاد کیا جائے۔

کچھ ہوا تیز تھی کھلی تھی کتاب ایک پچھلا ورق الٹ آیا
بازیاں اپنی دغاؤں کی لگاتے ہوں گے ہم نہیں بزم میں کچھ لوگ تو آتے ہوں گے
یہ کھنڈر دیکھو اسی طرح کے کتنے نقشے اہلِ تدابیر ابھی بیٹھے بناتے ہوں گے
اب ڈھونڈھیے تو اس کا نشاں بھی نہ پایئے وہ موج جو سفینۂ دل کو ڈبو گئی

اس کے علاوہ سراج الدین ظفر۔ شہزاد احمد۔ فارغ بخاری۔ شہرت بخاری عارف عبدالمتین۔ شبنم رومانی۔ نظر حیدر آبادی۔ تمکین احسن کلیم۔ متین سرمدش

اور کئی دوسرے شعرا کی کامیاب غزلیں پیشِ نظر ہیں۔ ان میں سے کئی غزلیں ایسی بھی ہیں۔ جنھیں میں نے بار بار پڑھا اور پسند کیا۔۔۔ مگر مجموعی طور پر اردو غزل کی روایت میں اضافے کی حیثیت دینا دشوار ہے۔

لیجیے۔ یہ جائزہ ختم ہوگیا۔ بہت سے نام اور بہت سی غزلیں اور نظمیں میرے کانوں میں گونجتی رہ گئی ہیں مگر میں ان سب کے مصنفوں کا تذکرہ نہیں کرسکوں گا شفیق فاطمہ شعریٰ۔ انور معظم۔ ش ضحیٰ۔ حسن طاہر۔ احمد فراز۔ شاد امرتسری ضیا سید فیضی۔ یہ چند نام یوں ہی گنا دیے مگر اول تو اس جائزے میں حتی الامکان "ادبِ لطیف" میں چھپی ہوئی تخلیقات کو پیشِ نظر رکھا گیا ہے اور دوسرے ان میں سے بہت سے نام ایسے ہیں۔ جن کی کافی نظمیں اور غزلیں پڑھنے کا مجھے موقعہ نہیں مل سکا جس سے کوئی مستقل رائے قائم کی جاسکتی۔ یہ جائزہ سرسری اور تشنہ ہے۔ یہ گویا ایک خاکہ ہے جس میں رنگ بھرنا باقی ہے۔ میں نے مثالوں سے بھی پرہیز کیا ہے اور اسی لیے اپنے نتائج اور تاثرات کے لیے دلیلیں پیش نہیں کرسکا ہوں۔ مگر اس جائزہ کا مقصد صرف نئی اردو شاعری کے بارے میں چند غلط فہمیوں کا ازالہ اور اس کے چند رجحانات کی نشان دہی کرنا ہی ہے۔ پہلی بات یہ ہے کہ اردو شاعری مردہ نہیں ہوئی ہے۔ وہ پچھلے نو دس برس میں پروان چڑھی ہے نئی منزلوں کی طرف بڑھی ہے، نئے مزاج کی تشکیل ہوئی ہے۔ دوسری غلط فہمی یہ ہے کہ نظم کو عام طور پر مردہ اور غزل کو زندہ اور شاداب سمجھا جاتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اس دور میں نظم نگاری میں نئے نئے تجربے ہوئے ہیں اور غزل میں زیادہ اضافے نہیں ہوئے۔

اس جائزے سے اردو شاعری کی کوئی سمت متعین ہوسکتی ہے یا نہیں؟ صرف ان الفاظ پر بھی قناعت کی جاسکتی ہے کہ ہماری نئی شاعری تجرباتی دور میں ہے اس میں جعفر طاہر کی چہار درویش، لکھی جارہی ہے۔ اور عبدالعزیز خالد کے منظوم

ڈرامے بھی جنم لے رہے ہیں۔ اخترالایمان کی سنبھلی ہوئی پروقار خود کلامی بھی ہے۔ اور مجید امجد کی "آٹو گراف" بھی ابن انشا کی وارفتہ مگر کائنات آگاہ شاعری بھی ہے۔ اور ناصر کاظمی کے محبوب شہروں کی چھاؤں بھی۔ خلیل اور شاذ کی ربودگی اور نکھار بھی ہے اور راہی اور شاعر کا یقین اور اعتماد بھی۔ اب ان سب تصویروں سے مل جل کر کونسا رنگ بنتا ہے؟ شاید ہم ایسے چوراہے پر ہیں۔ جہاں سے مختلف سمتوں کو راستے جاتے ہیں شاہراہیں بھی ہیں اور گلی کوچے بھی ہیں۔ یہ پیش گوئی کرنا خطرے سے خالی نہیں کہ ہمارا اگلا قدم کس سمت میں اٹھے گا۔

لیکن اس تجرباتی دور کو انتشار سے تعبیر کرنا درست نہیں۔ اس دور میں ترقی پسندی کی سیدھی صاف شاہراہ سے شعرا نے اپنے قدم آگے بڑھائے ہیں۔ کچھ اپنے احساس پر بھروسہ کرنا سیکھا ہے۔ کچھ اپنے طور پر زندگی کو جھیلنا، اس کا مطالعہ کرنا اور اس کے بارے میں تصور قائم کرنا سیکھا ہے۔ اس رجحان کا یقیناً خیر مقدم کرنا چاہیے کہ ہماری شاعری میں خلوص اور تجربے کی مشعلیں روشن ہوئی ہیں۔ گو ان کی روشنی ابھی مدھم ہے۔ نئی شاعری کا صرف ایک ہی جواز ہو سکتا ہے اور وہ یہ کہ نئی حقیقتیں ہردم ظہور میں آتی رہتی ہیں۔ اور ان حقیقتوں کے بارے میں سکہ بند تصورات کا سہارا لینے کے بجائے اپنے احساس، شعور اور اپنی بصیرت پر بھروسہ کرنے سے نیا فن پیدا ہوتا ہے اور نیا آرٹ جنم لیتا ہے۔

اس خلوص، تجربے اور انفرادی آہنگ کا دائرہ ابھی محدود ہے ابھی بڑے مسائل کو سامنے نہیں رکھا گیا ہے اور حیات و کائنات کا کوئی واضح تصور پیش نہیں کیا گیا ہے۔ اسی وجہ سے اجتماعی احساس انفرادیت اور نجی احساس کے سامنے کچھ دبا دبا سا نظر آتا ہے۔ اسی لیے نئی شاعری پر نو رومانی رجحانات کا عکس خاصا گہرا معلوم ہوتا ہے۔

نئی شاعری کے امکانات بھی ہیں اور اندیشے بھی۔ امکانات میں سب سے اہم امکان یہ ہے کہ داخلی احساس، نجی سرگذشت اور انفرادی شعور کے ذریعے زیادہ خلوص

اور زیادہ گہرائی کے ساتھ زندگی کے مسائل اور اجتماعی شعور تک ہماری رسائی ہوگئی ہے۔ کیونکہ جب تک شعور اور بصیرت نجی احساس اور جذبہ کی شکل میں نہ ڈھل جائے عظیم شاعری وجود میں نہیں آتی۔ صرف فلسفہ شاعری یا آرٹ کو جنم نہیں دے سکتا۔ جب تک وہ جزو شخصیت نہ بن جائے۔ اور نجی احساس میں شامل نہ ہو جائے اس وقت تک اقبال اور غالب پیدا نہیں ہوتے۔ ممکن ہے ہماری شاعری جلد ہی اس نو رومانی دائرہ سے زیادہ توانا اور زیادہ جاندار ہو کر باہر نکلے اس وقت اس کا اجتماعی آہنگ یقیناً زیادہ شاندار ہوگا اور نئی شاعری عظیم شاعری بن سکے گی دوسری طرف یہ اندیشہ بھی ہے کہ داخلیت کے راستے ہیں ہماری رسائی مریضانہ انفرادیت پرستی اور نو رومانیت تک بھی ہو سکتی ہے۔ شخصیت کی تنگنائے خاصی گمراہ کن بھی ہوتی ہے اور اس چور دروازے سے خطرناک رجحان بھی داخل ہو جاتے ہیں۔ اگر شخصیت کا یہ محدود تصور عام ہوا تو ہم ایک بار پھر صنوبر کے سایوں اور غیر مرئی پرچھائیوں میں گھر کر رہ جائیں گے۔ اور ہماری نو رومانیت حقیقت سے گریز ثابت ہوگی جو شاعری کے لیے بیسویں صدی میں فالِ نیک نہیں ہے۔

سنہ ۱۹۶۰ء

نئی نظم

اظہار کے نئے محاورے کی تلاش ہر نئے شاعر کے لیے زندگی اور موت کا سوال ہے۔ اگر پرانی باتیں ہی دہرانی ہیں تو نئے شاعر کو لب کھولنے کی کیا ضرورت ہے؟ ادب کے اپنے دور سے ماورا مقبولیت کے باوجود ہر دور کے ادب کی ندرت کا راز نئی عصری حقیقتوں کے مختلف ہونے میں مضمر ہے۔ ہر اچھا شاعر عصری بصیرتوں کے اسی ٹکڑے کو اپنے انداز بیان میں سمونا چاہتا ہے جو پچھلے دور کی عصری حقیقتوں سے ملتی جلتی ہونے کے باوجود مختلف اور منفرد ہیں۔ شاعر کی انفرادیت اپنے پیش رووں، حتیٰ کہ بعض حیثیتوں سے اپنے ہم عصروں سے مختلف ہونے سے بنتی ہے۔ یہ انوکھا پن جتنا بامعنی اور گہرا ہوگا شاعر اتنا ہی منفرد اور اہم قرار پائے گا۔

پچھلے دس سال کا شعری کردار کیا ہے؟ اس کا انوکھا پن کس نوعیت کا ہے؟ اس کے مشترک اور مختلف ہونے کے انداز کیا ہیں؟ سب سے پہلی بات تو یہ نظر آتی ہے کہ اس دور کی شاعری کو عورت کے غلبے سے بہت کچھ آزادی ملی ہے۔ ہنگامی موضوعات کی اور اس کے ساتھ ساتھ انقلاب کے رومانی تصور کی گرفت بھی ڈھیلی ہوئی ہے۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہیے کہ پرانے دور کے رومانی محاورے کا زور گھٹا اور عشقیہ کی جگہ فکری شاعری کی طرف میلان ہوا ہے۔

عورت اور رومانی انقلابیت کے امتزاج سے جو شعری تکنیک بنی تھی اور

جس کا استعمال فیض نے سب سے زیادہ کامیابی کے ساتھ کیا تھا۔ پچھلے دس سال کے دوران بہت کچھ معرض زوال میں آئی۔ فیض نے اس مرکب کو اس قدر دل نوازی اور خوبصورتی سے استعمال کیا تھا کہ عورت کے غازہ و لب و رخسار کی ساری امیجری کی لذت اور کیفیت کو نئے PATTERN میں ڈھال کر انقلابی مضامین کا پیرایۂ اظہار بنا لیا تھا۔ اسی بات کو یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ بیسویں صدی کی پانچویں دہائی نے غم دوراں کو غم جاناں کا پیرایہ بخشا تھا۔ ہماری شاعری غنائی لہجے اور تغزل کے در و بست کے سہارے آگے بڑھ رہی تھی۔ عورت کا رنگ روپ اتنا موضوع شعر نہ تھا جتنا پیرایۂ شعر تھا۔ وہ اب نفس مضمون کے بجائے انداز بیان بن گئی تھی۔ عورت اور غزل ہماری شاعری کی زبان بنے رہے جس سے مکمل نجات فیض اور جوش تو کیا اقبال کو بھی نہیں مل سکی۔

رومانی انقلابیت کا بھی کچھ یہی حال رہا۔ انقلابی آہنگ کے دو روپ ہوتے ہیں۔ ایک تجربے کا جزو بن کر گہری انقلابی بصیرت کی شکل اختیار کر لیتا ہے، دوسرا انقلاب کو تجربہ یا شخصیت نہیں بناتا صرف نعرہ بنا لیتا ہے۔ انقلاب اس کے لیے فیشن یا فارمولا بن جاتا ہے، زاویۂ نظر یا شخصیت کا جزو نہیں بنتا۔ پروپیگنڈہ اور فن میں یہی فرق ہے اگر جو بات کہی جائے اس کی جڑیں اپنے تجربے اور شخصیت میں پیوست ہوں، اس میں اپنی ذات کا ایقان اور اپنے ذہن اور جذبے کی آپ بیتی پوشیدہ ہو تو فن ورنہ پروپیگنڈہ برآمد ہوتا ہے۔

اس دور کی شاعری کا مطالعہ کرتے وقت دو چار اور خصوصیات بھی توجہ طلب ہوں گی۔ اس دور میں رمزیہ انداز بیان پہلے سے زیادہ ابھرا ہے۔ بعض شاعروں نے خط مستقیم اور خط منحنی کی شاعری کی اصطلاحیں استعمال کیں مگر اس کو اتنی اہمیت دینا کہ وہ فکری طور پر خط فاصل بن سکے صحیح نہیں ہے۔ شاعر کو صحیح نقطۂ نظر عصری آگہی کے تقاضوں کے احترام اور روایت سے صحت مند لگاؤ کے بعد اس بات کا کامل اختیار ہے کہ وہ جو پیرایۂ بیان چاہے اختیار کرے۔ انداز بیان اور تکنیک میں جو

تجربے ہوتے ہیں، ان کے اپنے ادبی اسباب کے ساتھ ساتھ سماجی اسباب بھی ہوتے ہیں اور ان کی اپنی سماجی معنویت بھی ہے۔ یہاں اس پہلو سے بحث کرنا مقصود نہیں اس لیے ہم محض رمزیہ انداز بیان کے استعمال کو اس دور کے خصوصی میلان کے طور پر ہی سامنے رکھیں گے۔

رمزیہ پیرایۂ اظہار کی سب سے خوبصورت مثال پھر اختر الایمان ہی کی نظم "سبزۂ بیگانہ" سے فراہم ہوتی ہے۔ اتنے وسیع کنویس پر عالمی اور قومی مسائل کو ایک نظم کے دائرے میں رمزیہ پیرایۂ اظہار میں لے آنا اختر الایمان کا کارنامہ ہے۔ پھر لطف یہ ہے کہ اس انداز بیان میں جدید طرز زندگی اور نئے اور MODERN محاورے کی ساری خصوصیات ابھر آئی ہیں۔ نفسیات اور تحلیل نفسی کا چرچا، ہسپتال کی فضا، علم کی موشگافیاں اور محرومیاں سبھی کچھ تہہ در تہہ رمزیت نے سمیٹ لی ہیں۔

تکنیک اور انداز بیان کی سطح پر بھی اس دور کی نظموں کا ایک مخصوص کردار ہے۔ تکنیک کے اعتبار سے یہ نظمیں تاثر کے بیان کی جگہ تاثر کی تشکیل پر زیادہ زور دیتی ہیں اور نظم کا بنیادی تاثر یک رنگی تاثر پارے کے ذریعے قائم کرنے کے لیے مختلف PATTERNS SENSE یا مرکب تصویروں کے ذریعہ پیدا کیا جاتا ہے اس میں بعض شاعروں نے صرف کردار کی نظمیں لکھی ہیں اور ایک کردار کو بیان کرنے کے ضمن میں پوری سوسائٹی پر بھرپور طنز کیا ہے (اختر الایمان 'میرناصر حسین') بعض نے مختلف بیانیہ ٹکڑے اکٹھے کرکے ایک طریقے کا شعری پکا رسک سجایا ہے۔ اور ان کو معنوی سے زیادہ فضائی وحدت دے دی ہے (مثلاً باقر مہدی۔ چوپاٹی کی ایک رات) ان ٹکڑوں کی ترتیب میں مختلف تکنیک اختیار کی گئی ہے۔ بعض مماثلت رکھتے ہوئے ٹکڑے استعمال کرتے ہیں تاکہ مجموعی تاثر بتدریج بڑھتا جائے۔ بعض مماثلت رکھنے والے ٹکڑوں کی جگہ مخالف تاثر رکھنے والے تاثر پارے برتتے ہیں۔ بعض ایسے تاثر پارے مرتب کرتے جاتے ہیں جو ایک ہی جیسے یا مماثل تو نہیں لیکن ایک ہی بیان کے مختلف ٹکڑے ہیں یا بات کو آگے بڑھاتے ہیں۔ بعض

شاعروں نے ڈائری کی ٹکنیک کو اپنایا (شہاب جعفری :- سورج کا شہر) بعض نے داستان کا انداز اختیار کیا۔

اب پچھلے دس سال کے شعری سرمایے پر نظر ڈالیے۔

طویل نظموں کا سرمایہ اس زمانے میں خاصا فراہم ہوا۔ ساغر نظامی کی دو طویل نظمیں "نہرو نامہ" اور "انارکلی"۔ رفعت سروش کے منظوم ڈراموں کا مجموعہ "عروج آدم" حرمت الاکرام کی نظم "کلکتہ۔ ایک رباب" اور ناظش پرتاپ گڈھی کی "زندگی سے زندگی تک" شائع ہوئیں۔ ان سب کا الگ الگ تنقیدی جائزہ لینا ممکن نہیں لیکن ان میں سے "کلکتہ۔ ایک رباب" کے علاوہ کسی نظم میں بھی فکری حجم اور مسلسل پرواز کی وہ قوت نہیں ہے جو طویل نظم کو فن کی سطح تک لے جانے کے لیے لازمی ہے۔ عمیق حنفی "سند باد" اور "شب گشت" اور "شہرزاد" کو ایک نظم کہتے ہیں لیکن در اصل یہ چھوٹی نظموں کے آمیزے ہی ہیں۔ ان میں فکری ہم آہنگی تو ہے لیکن ارتقا کا وہ ربط نہیں جو طویل نظم کو معنوی اور کیفیاتی وحدت بخش دیتا ہے۔ ساغر، رفعت سروش اور ناظش پرتاپ گڈھی نے کینوس ضرور اچھے اور بڑے منتخب کیے ہیں لیکن ان کے پاس کوئی بڑی بات کہنے کے لیے نہیں ہے اس لیے ان کی نظمیں اکثر بیانیہ سطح سے اوپر نہیں اٹھ سکی ہیں اور کوئی گہری معنویت یا وژن انھیں تجربے کی روشنی، فکر کی تازگی اور شعریت کا حسن نہیں بخش سکا ہے۔

اس دور کے شعری سرمایے میں سب سے اہم مرتبہ جمیل مظہری کی مثنوی "آب و سراب" کو حاصل ہے جو نہ صرف شاعر کا اہم ترین کارنامہ ہے بلکہ اس دہائی کی بھی اہم ترین تخلیق ہے۔ موضوع ہے عرفان حقیقت اور اس کے فلسفیانہ جستجو کے مآخذ۔ انسان جن جن فلسفوں، عقیدوں، مذہبوں اور فکری پناہ گاہوں میں حقیقت کے سوتے تلاش کرتا ہے، ان کی پوری ہفت خواں شاعر نے چھوٹے چھوٹے مصرعوں میں رواں اور شائستہ امیجری کے ذریعے طے کی ہے۔

پھر انسانیت کے سارے اضطراب کامل انسان کی خود شناسی میں دریافت کر کے مثنوی کو ایک نئی فکری سطح بخش گئی ہے۔ انسان کی الوہیت کا یہ رجز اُردو شاعری میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔

سردار جعفری کی شاعری اور شخصیت دونوں اس دور میں برابر موضِ بحث میں رہیں۔ جعفری کو پچھلے دس سال کے شعری سرمایہ کا تذکرہ کرتے وقت نظر انداز نہیں کیا جا سکتا" ایک خواب اور" اور" پیراہن شرر" میں سردار جعفری کا لب ولہجہ بدلا ہے اور ان تبدیلیوں پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ سردار کی اس دور کی نظموں میں کم سے کم تین نظمیں شعری اعتبار سے اعلیٰ کہی جا سکتی ہیں۔ ان میں "قتل آفتاب" اور" پیغمبر مسیحا دست" .... شامل ہیں 'پیغمبر مسیحا دست' اپنی امیجری اور اپنی توسیع شدہ رمزیت کی وجہ سے بڑی ہی خوبصورت اور اہم نظم ہے۔ پوری امیجری حضرت عیسیٰ کے متعلق بائبل میں دیئے ہوئے واقعات سے عبارت ہے۔ تاجروں کا نکالا جانا، دوستوں کا اقرار، دوستی سے گریز، سبھی کچھ اس داستان کے ٹکڑے ہیں۔ 'قتل آفتاب' میں اس ادھوری جنگ کا تذکرہ ہے جو وقتی تعطل کا شکار ہو گئی ہے اور نئی انقلابی قوت کے سہارے پھر آگے بڑھے گی۔ 'پھر میرا سفر' ہے جو شعری اعتبار سے اس دور کی خوبصورت نظموں میں شمار ہو گی۔ یہ نظم موت کے بعد کے سفر کی داستان ہے اور ان تینوں نظموں میں سردار نے رمزیہ پیرایۂ بیان کو کامیابی سے استعمال کیا ہے۔

یہیں مخدوم محی الدین کی چند کامیاب نظموں کا تذکرہ بھی مناسب ہو گا۔ مخدوم نے عصرِ حاضر کی بصیرت کو غزلوں میں مقابلتاً زیادہ کامیابی سے ڈھالا ہے۔ مخدوم محی الدین کے مجموعے 'بساطِ رقص' میں دس نظمیں ۱۹۶۰ء کے بعد کی شامل ہیں۔ اِن میں تکنیک کے اعتبار سے رنگ اور صوت کے SENSE PATTERNS کی حسین بے ترتیبی سے وحدتِ تاثر پیدا کرنے کا تجربہ ہے اور امیجری کی حسن کاری کہیں کہیں ہوش ربا ہو گئی ہے۔ مثلاً جام میں گرتا ہوا ماتھے کا سایہ، چاندی کے

ساتھ کھلتی ہوئی ہونٹوں کی لالی، زخم کے ماتھے پر رکھی ہوئی امرت بھری انگلی، درد کی کہکشاں، صلیبوں کی برات۔ مگر ان نظموں میں ایک پر امید اور رجائی لہجے کی موجِ تہہ نشیں کے باوجود، صورتِ حال کی تکان اور انسان کی دردنصیبی اُبھر آتی ہے یہاں ساقی بے فیض ہے گلاب اور کیوڑے کی سرزمین بوند بوند کو ترس رہی ہے مگر ان کا رجز اور احتجاج کی آواز بہت مدھم ہے۔ ایسی حسین امیجری اس قدر معنویت کے ساتھ اس دور میں کم برتی گئی ہے۔ البتہ ندرتِ ترتیب کے باوجود مخدوم نے غنائی سجاوٹ سے اپنی نظموں کو سجایا ہے اور غزل سے بہت کچھ مستعار لے کر آب و تاب پیدا کی ہے۔

پرویز شاہدی نے پچھلے دس سال میں نظم کی شاعری بہت کم کی۔ اس انتخاب میں ان کی ایک نظم شامل ہے جو استثنا کو ثابت کرتی ہے۔ البتہ پرویز نے غزل میں نئی رفعتیں حاصل کیں اور ان کا بھرپور تذکرہ وہیں مناسب ہوگا۔ اس نظم کی خوبی اور اس کے انداز نظر کی ندرت اور عصری معنویت قابل توجہ ہے۔

کیفی اعظمی نے 'ابن مریم' میں ہمہ جہتی تصویر بنائی ہے۔ جس میں رمزیت کی ایک تہہ دوسری تہہ سے ملتی چلی جاتی ہے۔ بات تو صرف اتنی سی ہے کہ حضرت عیسیٰ کا مجسمہ بمبئی میں ساحلِ سمندر کے قریب نصب ہے اور رات کو ایک تھکا ماندہ بھوک سے نڈھال اور نیند سے چور نوجوان اس مجسمے کے شہ نشین پر سونا چاہتا ہے اور سوچتا ہے اگر یہ مجسمہ وہاں نہ ہوتا تو وہ آج کی رات آرام سے گزار لیتا اور یہاں اس مجسمے کے وہاں ہونے سے فائدہ بھی کیا ہے؟ یہاں چوروں اور اسمگلروں کی بستی میں ہر جگہ انصاف ہی انصاف ہے۔ حصہ بخر انصاف سے بٹتا ہے اور چور ایک دوسرے سے وعدہ خلافی نہیں کرتے اس مجسمے کی جگہ تو ویٹ نام کے جنگلوں میں تھی جہاں عیسیٰ کے نام لیوا خون کی ہولی کھیل رہے ہیں۔ کیفی نے اس نظم میں جس قوتِ بیان اور تہہ در تہہ رمزیت سے کام لیا ہے اس نے اسے نئی قوت بخش دی ہے کیفی کی دوسری نظموں کی طرح اس نظم میں صراحت اور غیرضروری تفصیل نے

جگہ نہیں پائی ہے اور اس نظم کے ضبط و احتیاط سے امید بندھتی ہے کہ کیفی نئی امیجری کے استعمال اور تجربے کی واقعیت کے بل بوتے پر نئی شعری بصیرت میں اضافہ کر سکیں گے۔

اس دور کا سب سے اہم اور عہد ساز شاعر ہے اختر الایمان جس نے اردو نظم کو ایک نئی جہت سے آشنا کیا ہے۔ پچھلے دس سال کی پوری شعری روایت کو احاطہ کرنا ہو تو کم سے کم نظم کی حد تک اختر الایمان کا نام ہی اس کا احاطہ کرنے کے لیے کافی ہے۔ پچھلے دس سال کا اختر الایمان 'یادیں' کے اختر الایمان سے مختلف ہے اور یہ وہی فرق ہے جو مقلد اور امام، مجتہد اور مقتدی میں ہوتا ہے۔ اختر الایمان نے رومانیت اور رومانی انقلابیت کے دور میں انسانی مقدر PREDICA MENT یا صورتِ حال کی شاعری کی تھی۔ اس دور کی شاعری میں انسان گویا نامساعد حالات کا محض شکار تھا اور اس کی تصویر کشی ہی سب کچھ تھی جسے شاعر نے حساس تھرتھراتے ہوئے تاثر پاروں کی مدد سے صفحۂ قرطاس پر پیش کر دیا تھا، مگر ان دس سالوں میں جب اختر الایمان سے متاثر ہو کر ایک پوری نسل محض PREDICAMENT کی شاعری کرنے لگی اور انسان کو بے بس، گم کردہ راہ اور حالات کا شکار بتانے لگی تو اختر الایمان نے ان حالات کی چیرہ دستیوں کے پس منظر میں انسان کے احتجاج اور عمل کی عکاسی شروع کر دی: 'تراج'، 'لوگو اے لوگو'، 'شیشے کا آدمی'، 'میری آواز'، 'کرم کتابی'، اور 'سبزۂ بیگانہ'، اور ایسی ہی نہ جانے کتنی نظمیں مثال میں پیش کی جا سکتی ہیں۔

اختر الایمان نے ہماری شاعری کو نئی فکری سنجیدگی سے آشنا کیا ہے۔ اس میں فوراً سر چڑھنے والا نشہ نہیں آہستہ آہستہ سرشار کرنے والی کیفیت ہے۔ نہ ایسی آب و تاب ہے کہ فوراً نگاہوں کو اپنی طرف کھینچ لے، نہ رومان اور عورت کے عارض و غازے کے تذکرے کہ حواس پر مسلط ہو جائیں، نہ جذباتی خروش اور رومانی گھن گرج۔ ان نظموں کی بنیاد عصری زندگی کی معنویت سے لبریز حقیقی تجربات پر ہے جن میں ایک ذمہ دار اور حساس شہری اور شاعر کے ضمیر سے گزرنے والی پرچھائیں

اسیر ہے۔ خوبی یہ ہے کہ کہیں بھی اختر الایمان نے تکنیک اور تجربے کو دہرایا نہیں ہے کہیں طنز سے کام لیا ہے، کہیں خود کلامی سے، کہیں محض مکالموں سے، کہیں تاثر پاروں کی حسین بے ترتیبی سے، کبھی محض کردار نگاری سے، کہیں فلمی مونتاژ کی تکنیک سے اور کہیں واقعہ نگاری سے۔ رمزیت کا ہر استعمال ہر جگہ انوکھے طریقے پر ہوا ہے اور ہر تکنیک اور فضا کے مطابق نئی زبان اور نئی IMAGERY وضع کی گئی ہے۔

اختر الایمان نئی بصیرت کا ضمیر ہیں، کیونکہ اختر الایمان کی شاعری نے کٹر پن یا اندھے DOGMA کے بغیر عصری آگہی اور سماجی معنویت کو خود اپنے تجربے اور اپنے غور و فکر کے ذریعے فن میں ڈھالا ہے اور روایت کے احترام کے ساتھ انفرادی لب و لہجہ کے ساتھ پیش کیا ہے۔ انوکھے پن کی تلاش میں جہل اور اپنے ذات کے خول میں اسیر ہوئے بغیر فکر و نظر پر بھروسہ کیا ہے اور نئے اسلوب کو انوکھے پن کے باوجود معنویت اور کیفیت سے بھر دیا ہے اس لحاظ سے اختر الایمان نہ صرف اس دور کی شاعری کے سب سے اچھے نمونے پیش کر سکے ہیں بلکہ اس دور کے شعری مزاج کے رہبر بھی ہیں اور آئین ساز بھی۔

اس کے بعد جن شاعروں کا تذکرہ آنے گا ان میں ایسے بھی ہیں جو اس سے پہلے کے دور میں اہم شعری تخلیقات پیش کر چکے ہیں لیکن اس دور میں یا تو خاموش رہے یا پھر اپنی تخلیقی قوتوں کے مطابق کارنامے پیش نہ کر سکے۔ ان میں ساحر لدھیانوی کا نام سرفہرست ہے۔ "پرچھائیاں" اور "مرے دور کے حسینو!" کے بعد ساحر نے کوئی قابل ذکر نظم نہیں لکھی۔ یہی حال سلام مچھلی شہری کا رہا۔ سلام نے شعری تکنیک میں اس سے قبل اہم تجربے کیے لیکن اس دور میں اپنا منتخب کلام شائع کرنے کے باوجود وہ کوئی شعری کارنامہ پیش نہ کر سکے۔ نازش پرتاب گڑھی نظم کرنے کی قوت کے باوجود فکری حجم اور فن کارانہ رعنائی تک نہ پہنچ سکے اور ان کی صرف ایک ہی نظم "قلم" اس دور کی ہم آواز کہی جا سکتی ہے۔

اس دور کے اہم شاعروں میں دو گروہ نمایاں طور پر ملتے ہیں۔ ایک وہ ہیں جنھوں نے کلاسیکی شاعری کے رنگ روپ سے اپنا رشتہ استوار رکھا ہے، ان کی نظموں میں مختلف سطحوں تک اور مختلف حدود تک کلاسیکی حسن کاری کے پرتوں سے کام لیا گیا ہے انھوں نے منفرد اور مختلف ہونے کی کوشش کی ہے مگر روایت کی حسن کاری کو اپنے طور پر برتا ہے ظاہر ہے کہ ان شاعروں میں مختلف دائرے ملتے ہیں بعض کو روایت نے دبا رکھا ہے اور بعض نے روایت کے روپ رنگ کو اپنے سانچے میں ڈھال کر اپنے طور پر اس سے کام لیا ہے۔ بعض نے غزل کے دروبست اور اس کی لفظیات اور امیجری کو اپنایا ہے اور ان کی نظموں میں بھی غزلوں کی سی غنائیت اور سجاوٹ آگئی ہے بعض نے سجاوٹ کو ترک کر دیا ہے، صرف غزل کا لب ولہجہ اور اس کی داخلی آواز کو لے لیا ہے اور اس کے سہارے سے کیفیت اور لہجہ پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ لیکن اکثر صورتوں میں ایسی نظموں کے حسن کی بنیاد فکر یا خیال پر اتنی نہیں ہوتی جتنی کہ اس لہجے یا دروبست پر ہوتی ہے۔ ان شعرا میں شاذ تمکنت اول الذکر اور خلیل الرحمٰن اعظمی موخر الذکر قبیل سے تعلق رکھتے ہیں۔

اس دور کی شعری آوازوں میں سب سے نمایاں آوازیں چھ شاعروں کی ہیں۔ شاذ تمکنت شہریار، شہاب جعفری، وحید اختر، عمیق حنفی اور باقر مہدی۔ ان کا ایک گروہ ہے تو اہم ہو سکنے والوں کا گروہ ہے۔ ان میں شعری امکانات ہیں لیکن ہنوز یا تو تجربوں میں کھوئے ہوئے ہیں (ندا فاضلی، کمار پاشی) یا پھر شاعری کی طرف پوری سنجیدگی سے راغب نہیں ہیں (معصوم رضا راہی) اس کے بعد کی صف میں نئے ابھرنے والے احساس کے شاعر ہیں۔ ان میں مظفر حنفی اور ذکا صدیقی کے نام قابل ذکر ہیں آخر میں منیب الرحمٰن اور خلیل الرحمٰن اعظمی کا تذکرہ ضروری ہے جنھوں نے نئے شاعروں کو متاثر کیا مگر اس زمانے میں کوئی اعلیٰ کارنامہ پیش نہ کر سکے۔

پہلے چھ شاعروں کی شعری اہمیت ثابت کرنا غیر ضروری ہے۔ اس کے ثبوت

کے لیے ان کی شاعری کافی ہے۔ ان میں بھرپور شعریت سے جگمگاتے اور حسن کاری سے سجے ہوئے شعر سب سے زیادہ شاذ نے کہے ہیں وہ احساس کی ندرت اور اندازِ بیان کی ہنرمندی کے اعتبار سے سب سے کھرا اور سچا شاعر ہے، اسی لیے اس کی نظمیں سرمستیٔ احساس سے سرشار ہیں اور ان میں وجد آفریں کیفیت موجود ہے نادرہ کار تشبیہوں اور استعاروں سے مرصع تخیل کی رعنائی سے بھرپور اور امیجری کی ہوش رُبائی سے معمور نظموں میں شاذ کی فن کاری پوری خوب صورتی اور نکھار کے ساتھ ابھری ہے۔ اس سجاوٹ اور شعریت میں کلاسیکی غنائیت کا رنگ زیادہ ہے شاذ نے روایت کا فن کارانہ استعمال کیا ہے۔ غزل سے وہ اپنی نظموں کو الگ نہیں کر سکے ہیں۔ ان کی شاعری میں فکری حجم کی کمی البتہ کھٹکتی ہے ایسے اچھے شاعر کے پاس کہنے کے لیے گویا کوئی بھی بڑی بات ہی نہ ہو۔ محبوب کا روٹھنا اور من جانا، اسے بھولنے کی کوشش میں اپنے سے خفا ہو جانا بھی ایسے موضوع ہیں جن میں فکر و احساس کی کائنات سموئی جا سکتی ہے۔ مگر شاذ اس کی رومانیت ہی پر اکتفا کر لیتے ہیں اور اس زمین دوز راستے سے حیات و کائنات کے کسی اعلیٰ وژن تک نہیں پہنچتے۔ شاذ کا کمال یہ ہے کہ وہ غزل کی سجاوٹ سے نئے احساس کے ساتھ کام لیتے ہیں۔ کاش کہ وہ کوئی بڑا کام لے سکتے۔

شہریار نے احساس کا نیا زاویہ اپنایا ہے۔ کچھ تو چھوٹی نظموں کی کرافٹ کی بنا پر وہ ایک بظاہر چھوٹے سے مگر انتہائی مرکوز اور شدید تاثر پر پوری توجہ صرف کرتے ہیں۔ اس شدید اور مرتکز تاثر کو شہریار غزل کی امیجری کی مدد کے بغیر نئی رمزیت اور گہری داخلی وابستگی کے ساتھ ادا کرتے ہیں۔ کہیں کہیں غزل کی علامتیں بھی آتی ہیں۔ لیکن غزل کی درو بست سے آزاد ہو کر اور نئی معنویت سے مرصع ہو کر شہریار کا آرٹ اشاریت کا آرٹ ہے اور ان کی نظموں کی خوبی اس حصے میں مضمر ہے جسے وہ الفاظ کے ذریعے ادا نہیں کرتے بلکہ ان کی طرف صرف بلیغ اشارے کرتے ہیں۔ شہریار کو بلیغ خاموشیوں کا ہنر اپنے ہم عصروں

میں سب سے زیادہ آتا ہے اور ان کی نظمیں دراصل آخری مصرعے سے شروع ہوتی ہیں کیونکہ وہ ایک نئی کیفیت کے کنارے پہنچ کر بظاہر ختم ہو جاتی ہیں، لیکن حقیقت میں اپنے عمل کو شروع کرتی ہیں۔

شہاب جعفری کی شاعری کے دو الگ الگ منطقے ہیں۔ عشقیہ شاعری کی واردات اور کیفیات کی عکاسی شہاب کی نظموں میں سحر کارانہ انداز میں ہوئی ہے اور جہاں کہیں ان کیفیات میں فکری تہہ داری پیدا کرنے میں کامیاب ہو گئے ہیں وہ اپنے فن کے اعلیٰ ترین کارناموں کی تخلیق کر سکے ہیں۔ لیکن جہاں وہ فلسفہ طرازی کو ان کیفیات سے الگ کرتے ہیں وہاں کامیابی دشوار ہو جاتی ہے۔ ان منزلوں میں بھی جہاں ان کی فکر براہ راست زندگی کے پرخلوص تجربے سے آئی ہے، وہاں نظموں میں کیفیت ابھر کر آگئی ہے۔ مثلاً "شہرانا" میں یا "سورج کا شہر" کے نصف اول میں لیکن مجرد تصورات یا فلسفیانہ مجردات کا تذکرہ البتہ شعریت کو مجروح کر دیتا ہے۔ مثلاً "میں" کا تذکرہ "وجدان" کے آخری مصرعے میں شہاب صنعتی دور کے پرخلوص فن کار کے جمالیاتی سفر کا کامیاب داستان گو ہے۔ جس طرح اس دور میں فن کار اپنے کو تلمیذ رحمانی کے بجائے اجرتی مزدور بنا محسوس کر رہا ہے، اس کی عکاسی 'خدا کی واپسی' "ذرے کی موت"، 'سورج کا شہر' اور 'شہرانا' میں بڑی خوبی سے ہوئی ہے۔ فرق یہ ہے کہ شہاب نے اس المیے کو سوال سمجھا ہے' اسے آخری نسخہ قرار نہیں دیا ہے۔ وہ مضطرب ہے، قنوطی نہیں اور اسی اضطراب میں شہاب کی شاعری کی بہتر سماجی معنویت کا راز مضمر ہے۔

فکری اعتبار سے وحید اختر کی شاعری اپنے اکثر ہم عصروں سے زیادہ عمیق اور تابناک ہے۔ وحید اختر کو اقدار کی شکست و ریخت کا شاعر کہا جا سکتا ہے۔ زیادہ تر نظمیں پرانے تصورات کے فرسودہ ہو جانے کے سنگین احساس اور آشوب آگہی سے معمور ہیں۔ وحید اختر نے 'کہاں کی رباعی' کہاں

کی غزل، میں نئے دور کے فن کار کا پورا رزمیہ نظم کر دیا ہے اور اس کا ترجمہ جبر اور "صد حساب باقیست" میں بڑی خوبصورتی سے آگیا ہے۔ لیکن فکری حجم اور معنویت کے باوجود وحید اختر کی شاعری میں فلسفہ شعر کی نرمی، روانی اور ہلکا پھلکا انداز اختیار نہیں کر پاتا۔ "بن باس" میں رامائن سے اخذ کردہ رمزیت کو اور "جھوٹی سچائی" میں مولود مسیح کی رمزیت کو نئی معنویت جس خوبصورتی سے بخشی گئی ہے، اس سے وحید اختر کی نظموں کے پیچھے چھپی ہوئی فنی کاوش اور ریاضت کا تو پتہ چلتا ہے لیکن شعر کا والہانہ پن ان میں کم ہے۔ اگر اس وزن میں جذبے کی سرشاری کا عنصر شامل ہوتا تو وحید اختر کی شاعری اپنے دور کی اہم ترین تخلیق قرار پاتی۔ اس کے علاوہ وحید اختر ابھی تک جوش کے اثر سے نکل نہیں پائے ہیں جس کی بنا پر ان کی نظموں میں تشبیہوں کی تکرار سے پیدا ہونے والی غیر ضروری طوالت بھی کہیں کہیں پیدا ہو گئی ہے اور ایجاز کی اعجاز شناسی ظاہر نہیں ہو سکی ہے۔ ان کی شاعری میں وزن اور گہرائی ہے مگر ٹھنڈک، نرمی اور شیرینی نہیں۔ آگہی ہے مستی نہیں۔

عمیق حنفی اس اعتبار سے انوکھے شاعر ہیں کہ انھوں نے غزل کے غنائی آہنگ سے ہٹ کر جدید دور کے صنعتی شہروں کی زندگی سے اپنی امیجری اخذ کی ہے۔ مشینی دور کے دفتروں، ریستورانوں، سڑکوں اور کاروباری تیز رفتاری کے تشنج سے جو زندگی کا جو احساس اور تجربہ عمیق کے یہاں ملتا ہے وہ اردو شاعری میں ایک نئی جہت کا اضافہ کرتا ہے۔ اس کے علاوہ عمیق کے یہاں فلسفیانہ تصورات تجربے کے خلوص، گہرائی اور رنگا رنگی سے ملا ہوا ہے عمیق نے اپنی نظموں میں حسن تہہ داری سے پیدا کیا ہے اور یہ تہہ داری جدید دور کی پیچیدہ زندگی سے آئی ہے ... انھی مظاہر کو گہری معنویت میں ڈھال کر عمیق کھردرے پن اور سپاٹ نثریت کو شاعری کے بلیغ اور پرکیف انداز میں ڈھال دیتے ہیں۔ "سفر کے مفتی" کا موضوع یوں تو ہر چڑھا ہے پر گڑی ہوئی

سرخ، سبز اور نارنجی بتیاں ہیں جو ٹریفک کو آگے بڑھنے یا رکنے کا اشارہ کرتی ہیں، لیکن ان کو اجارہ داری کے عہد میں فکر و فن پر پابندی لگانے والے اداروں کے سمبل کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ عمیق نے اردو نظم کے لیے امکانات روشن کیے ہیں گو ان کی حالیہ نظموں میں کرتب بازی اور ندرت برائے ندرت کے نشانات زیادہ ملنے لگے ہیں۔

باقر مہدی کی شاعری کا موضوع فرد کی سماج سے عدم مطابقت ALIENATION اور آگہی کی تنہائی ہے۔ یہ تنہائی فیشن اور فارمولا نہیں، بڑی حد تک سچی اور حقیقی ہے۔ نظریاتی طور پر باقر نے ANARCHISM کو اختیار کیا ہے لیکن یہاں رہنمائی امید کی نہیں، ناامیدی کی ہے۔ باقر زندگی کی رگ رگ توڑ دینے والی تشنگی اور کرب کو شاعری میں ڈھالنا چاہتے ہیں اور اس عمل میں مصرعوں کی شکست و ریخت ارکان کی توڑ پھوڑ زبان کے سانچوں کا توڑنا مروڑنا امیجری کا بے ترتیب استعمال ہی نہیں، خود اپنی شخصیت کی توڑ پھوڑ سے بھی گریز نہیں کرتے۔ جلتی آنکھیں لمس کے گونگے اشارے، قہوے کے پیالے، سگرٹ کا دھواں، لبوں کی گڑگڑاہٹ پارک کی ٹوٹی بنچ، ریت اور دیمک سب تڑختی ہوئی زندگی کی تصویریں بن جاتے ہیں اور تصویروں کی حیثیت سے ان کی معنویت ابھرتی ہے۔ وہ ہماری تپتی ہوئی عصری زندگی کی بولتی چالتی تصویریں ہیں مگر ان میں شاعرانہ تاثر کی کمی ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ شاعر ابھی تک ان تجربوں سے کسی گہری بصیرت تک پہنچنے اور SELF-FULFILMENT حاصل کرنے میں کامیاب نہیں ہو سکا۔

منیب الرحمٰن اور خلیل الرحمٰن اعظمی کا تذکرہ اسی ضمن میں مناسب ہوگا۔ منیب الرحمٰن نے مختصر نظموں کی فن کاری کو رواج دینے میں بڑا کام کیا ہے اور ان کی مختصر نظموں میں بڑی پختگی، نفاست اور آئینہ بندی کا سا ہنر موجود ہے جس سے تاثر تو ابھرتا ہے مگر یہ تاثر نہ کسی گہری فکری بصیرت سے وابستہ ہو پاتا ہے، نہ اس میں جذبے کی سرمستی اور شدت کا احساس ہوتا ہے۔ اس اعتبار سے اس دور کی

ان کی شاعری میں دفور اور بے اختیاری کی جگہ استادانہ کاریگری کا سا انداز پیدا ہوگیا ہے۔ خلیل الرحمن اعظمی نے ان دس سالوں میں دس بارہ نظمیں کہی ہیں لیکن ان نظموں میں سایۂ دیوار جیسی کوئی نظم نہیں ہے۔ خلیل الرحمن اعظمی نے شاعرانہ احساس، نظم کی تکنیک کے اعتبار سے عصری حسیت کو اختیار نہیں کیا ہے، نہ رمزیت کا نیا استعمال ہے، نہ بکھرے ہوئے تاثر پاروں سے تصویر بنانے کا انداز طرز احساس میں بھی روایتی انداز ہی غالب ہے۔ ان سے نظم کے فکری یا ہیئتی سرمایے میں کوئی نیا اضافہ اس زمانے میں نہیں ہوا ہے۔

مختلف طرز احساس اور طرز بیان اختیار کرنے والوں میں ندا فاضلی اور کمار پاشی کے نام سرفہرست ہیں۔ ان شاعروں کو پڑھتے وقت آپ جھوم اٹھیں یا خفا ہوں، مگر یہ دونوں شاعر مختلف ضرور ہیں۔ ندا نے اپنی انفرادیت کی بنیاد بے محابہ کیفیاتی کے بجائے بیانیہ ٹکڑوں پر رکھی اور روزمرہ کی زندگی کی ..... نثریت سے شعریت پیدا کرنا چاہی۔ گھر میں برتن دھونے والی گرہستن کا بھی اپنا ایک حسن ہے جو اسی شعریت سے عاری صورت حال میں ابھرتا ہے۔ سڑکوں پر کھویوں میں، دفتروں اور چائے خانوں میں نٹو کے انسانوں کی سی شہری فضا کو ندا شاعری میں گھسیٹ لائے ہیں اور جہاں کہیں ان تصویروں اور ٹیڑھی میڑھی IMAGES کو سماجی معنویت اور شعریت کے سانچے میں ڈھالنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں خوبصورت نظم وجود میں آجاتی ہے لیکن ایسا کم ہوتا ہے کیونکہ اکثر ندا کی توجہ وژن اور تاثر کے بجائے صرف فضا یا امیجری تک محدود ہو کر رہ جاتی ہے۔

کمار پاشی کے ہاں کھلے ہوئے آسمان کے نیچے کی فطری زندگی بکھری ہوئی ہے۔ کمار پاشی کے ہاں نظم کی نئی فضا ہے۔ مگر شاعری بہت کم ہے۔ صرف احساس صرف فلسفہ، صرف شعور یا لاشعور شعر نہیں، صرف ذات کا زہر یا تہذیب کے ملمع کے کھرچ جانے کا ماتم شعر نہیں بن سکتا۔

معصوم رضا راہی مجردات کو مجسم کرنے اور بکھری ہوئی چھوٹی چھوٹی تصویروں

سے مربوط متاثر پیدا کرنے کے اعتبار سے نئی حیت کے اہم علم بردار ہیں۔ راہی نے جدیدیت کی یلغار سے بہت پہلے سیال اور متحرک اور غیر منضبط امیجری کو اپنی نظموں میں رواج دیا تھا اور حسی پیکروں سے بڑا کام لیا تھا۔

محمد علوی مختصر نظموں کے شاعر ہیں مگر تاثر اور کیفیت کی وہ دولت جس سے کم سے کم اس لکھنے والے نے محمد علوی کو پہچانا تھا، اب کرتب بازی اور ندرت پرستی میں گم ہو گئی ہے۔

بالکل نئے شاعروں میں مظفر حنفی نے ندرت اظہار اور ادبی سنجیدگی میں ایک پروقار توازن برقرار رکھا ہے۔ ان کا نیا پن محض ہیئت پرستی نہیں ہے بلکہ شگفتہ اور منفرد اندازِ بیان کی کوشش ہے جو کہیں کامیاب ہوتی ہے، کہیں ناکامیاب نظم کی نئی ٹکنیک یعنی رمزیت اور بکھرے ہوئے تاثر پاروں کو ایک رشتے میں پرو کر وحدت میں تاثر پیدا کرنے کا ہنر انھیں آتا ہے۔ چھوٹی نظموں میں یہ ہنر سماجی معنویت اور کیفیت کے ساتھ ابھرتا ہے۔

نظم کے کوچے سے باہر قدم رکھیے تو اس دور میں اختر انصاری کی کامیاب اور سرشار رباعیاں دامن دل تھام لیتی ہیں۔ اختر انصاری نے رباعیوں کو شکایت زمانہ سے معمور کر دیا ہے مگر یہ شکایت رسمی نہیں بلکہ زندگی کی چیرہ دستیوں کے شکار انسان کا حضور یزداں ایک انوکھا رجز ہے جس میں کچھ اس کا اپنا گریباں اور زیادہ تر دامن یزداں چاک ہوتا نظر آتا ہے۔ وہ زمین کے ٹیڑھے پن اور وجود کی ساری بے انصافیوں اور ناہمواریوں کے تیکھے احساس کو صنف رباعی میں مجسم کر دیتے ہیں۔

نریش کمار شاد نے اردو میں فرانسیسی شاعری کی صنف ترائیلے کو رواج دیا۔ یوں تو ان سے قبل کچھ ترائیلے احمد ندیم قاسمی نے کہے تھے لیکن شاد نے اسے مقبول بنانے کی کوشش کی۔ ترائیلے میں ایک ہی مصرعہ کئی بار استعمال کیا جاتا ہے اس لحاظ سے اس مختصر پیمانے کے ساتھ ایک ہی مصرعے کی تکرار کو

نبھا دینا خاصا دشوار ہوتا ہے۔ لیکن شادؔ نے ترائیلے میں کیفیت اور تاثر برقرار رکھتے ہوئے اس تکنیک کو برتا ہے اور کامیابی سے برتا ہے۔ شادؔ نے زندگی کو جس آن بان سے جھیلا اس کا سارا کرب ضبط و نظم کے ساتھ ان ترائیلوں میں ابھر آیا ہے۔

سنہ ۱۹۷۰ء

غزل

انسانوں کی طرح ادوار کا بھی اپنا مزاج ہوتا ہے۔ بعض خوش دل بے فکرے بعض سنجیدہ و شفتہ بعض الجھے ہوئے گلو گرفتہ۔ یہ مزاج فکر و عمل کے ہر وسیلے سے اظہار پاتا ہے۔ رنگ ہو یا خشت و سنگ، چنگ ہو یا حرف و صوت، دور کا مزاج فنونِ لطیفہ کے ہر روپ میں پہچانا جاتا ہے گویا ہر جگہ اس کے نقاب الگ اور اس کے چہرے جدا جدا ہوتے ہیں۔

یادش بخیر دس سال پہلے کا دور شہری نقادوں کی اصطلاح میں "غزل کے احیا" کا دور کہا جاتا تھا۔ بہت سے شاعر اور متشاعر رنگ میر میں ریختے لکھ رہے تھے اور بیسویں صدی میں رہ کر اٹھارھویں صدی میں سانس لینے کے متمنی تھے۔ یعنی غزل اب سے دس سال قبل کے دوراہے پر تھی۔ ایک طرف تو جذبی، فیض، مجروح نے غزل کو حیاتی نزاکتوں سے محروم کیے بغیر غزل کی معنوی سرحدوں کی توسیع کی کوشش کی (اگر نکتہ چیں محض ایک آدھ کمزور غزل کو دلیل بنا کر جدید غزل میں مجروح کے اجتہاد سے انکار کرنا چاہے تو یہ بے انصافی ہوگی) دوسری طرف معنوی توسیع کے بجائے غزل کے لہجے کو اور زیادہ نجی اور زیادہ نرم و نازک بنانے کی کوشش کر رہے تھے۔ ان میں کوئی ہندوستانی شاعر اتنا کامیاب نہیں ہوا جتنا پاکستان کے ناصر کاظمی اور ناصر کاظمی کی اثر پذیری یہاں کچھ دنوں

عام رہی مگر ان اثرات نے کوئی بڑا شاعر پیدا نہیں کیا۔ ان دونوں راستوں کے درمیان اور ان دونوں سے ملتا جلتا راستہ فراقؔ نے نکالا جن کی غزلوں نے عصر حاضر کے دکھ درد کو اپنا کر ایک نئے لب و لہجے کے ساتھ غزل میں بیان تو کیا مگر یہ نیا لب و لہجہ پرانوں کے عمیق مطالعے سے پیدا ہوا تھا اور کلاسیکی شیوۂ گفتار کی تجدید تھا۔

پچھلی دہائی کی غزل انھی پرچھائیوں میں پروان چڑھی۔

غزل کی دوسری پہنائی جذبیؔ کے ہاں ملتی ہے۔ جذبیؔ کلاسیکی مزاج سے ہمارے غزل گو شعرا میں سب سے زیادہ قریب ہیں۔ ان کی غم پسندی پر بہت زور دیا جاتا رہا مگر حقیقت یہ ہے کہ جذبیؔ کی جیت ان کے گہرے رچے ہوئے تغزل میں ہے۔ یہ تغزل غزل کے ظاہری روپ رنگ سے پیدا نہیں ہوتا نہ صناعی، تشبیہ یا امیجری کی آرائش سے پیدا ہوتا ہے جن کا استعمال جذبیؔ بہت کم کرتے ہیں۔ وہ عصری آگہی کو بڑی ریاضت، قناعت اور صبر کے ساتھ حیاتی تجربے میں تبدیل کرتے ہیں اور جب تک اسے شخصیت کا جزو نہیں بنا لیتے اس وقت تک لب نہیں کھولتے۔

تیسرا تجربہ مجروحؔ کی غزلوں میں سامنے آیا۔ مجروحؔ نے دراصل غزل کے موضوعات میں توسیع کی اور آراستگیٔ بیان کی مدد سے ہر قسم کے موضوعات کو غزل کے اسلوب میں ڈھال لینے کی کوشش کی۔ مجروحؔ کی غزلیں گویا اس دعوے کا ثبوت ہیں کہ غزل عصر حاضر کے تقاضوں کا ساتھ دے سکتی ہے۔ ہاں حسن بیان شرط ہے۔ عام طور پر ان کا یہ تجربہ ناکام نہیں، لیکن اس تجربے کی کامیابی آراستگیٔ بیان کے ذریعے حاصل ہوئی۔ مجروحؔ پہلے جدید گو شاعر ہیں جس نے عہدِ جدید کی امیجری اور آراستگیٔ بیان کے کلاسیکی رچاؤ کے امتزاج سے ایک نیا مرکب تیار کرنے کی کوشش کی ہے۔

ان تجربوں کے علاوہ کچھ اثرات اور بھی تھے جو پاکستان کے اردو شاعروں

کے توسط سے ہندوستان کے غزل گو شعرا تک پہنچے۔ فیض کی غزلوں نے دھوم مچا دی اور ان کی دجلا آفریں کیفیت نے دلوں کو موہ لیا۔ ایک مدت تک فیض کا جادو غزل گو شعرا کے سر پر چڑھ کر بولتا رہا۔ اس سے دامن بچا لینا صرف چند جیالوں کا کام تھا۔ فیض نے غزل کے رومانی پیرایے میں انقلابی آہنگ پیدا کر دیا۔ اس کے علاوہ فیض نے درد و کرب کی انتہائی گہرائیوں کو سمو کر انھیں نشاط اور مستی کے کے انداز میں بیان کیا۔ صرف اپنے ہی نہیں اپنے پورے دور کے درد ناکامی اور کرب محرومی کو اس قدر تزکیے اور تطہیر کے بعد نشاط و کیفیت کے پُر نور سانچے میں ڈھالنا ہی فیض کا بڑا کارنامہ تھا۔ اس پر مستزاد یہ کہ فیض نے ایک طرف لہجے کی شائستگی اور ملائمت باقی رکھی تو اس میں غیر مرئی خصوصیات کو مرئی بلکہ حسی تاثر پاروں کی شکل دے کر اپنی غزلوں میں نئی ہوشربائی بھی پیدا کی۔

اس کے علاوہ پاکستانی غزل گو شعرا میں جنھوں نے ہندوستان کی اردو غزل کو پچھلے دس سال میں متاثر کیا احمد ندیم قاسمی، ناصر کاظمی، ناصر شہزاد اور ظفر اقبال شامل ہیں۔ احمد ندیم قاسمی کے ہاں غزل کا شفاف لہجہ اور صلابت ہے ناصر کاظمی کے ہاں غزل کی علامتوں کی محدود دنیا سے نکل کر شہروں کے کوچہ و بازار کلبوں اور پارکوں کی زندگی اور متوسط طبقے کی بے قراری اور درماندگی سے نئی شعری فضا تیار کرنے کا حوصلہ ہے۔ ناصر شہزاد نے غزل میں زمین کی سگندھ اور دیہات کی فضا کا روپ رنگ بکھیر دیا اور ظفر اقبال نے (اپنے کرتب زدگی کے زمانے سے ذرا پہلے تک) احساس کی تازگی اور امیجری کا گھریلو پن غزل کو بخشا۔

اب تک کی گفتگو تو روایت کی گل پوش زمین پر نئے گل بوٹے بنانے کے متعلق تھی۔ سوال تو یہ ہے کہ اس زمین سے آگے قدم بڑھانے کا یارا آج کے کسی غزل گو میں تھا یا نہیں اور تھا تو اس سفر کی حدود کیا تھیں اور اس کی رسائی اور نارسائی کا دائرہ کہاں تک تھا۔ پچھلے دس برس کے کامیاب غزل گو شعرا

کی تخلیقات سامنے رکھی جائیں تو ان میں صاف صاف چار گروہ نظر آئیں گے۔ ایک وہ جنھوں نے عصر حاضر کے تجربات کو شدت اور والہانہ پن سے محسوس کر کے انھیں کلاسیکی پیکر میں ڈھالنا چاہا، دوسرے وہ شعرا جو مزاج کے اعتبار سے تو کلاسیکی تھے مگر عصر حاضر کے تقاضوں کو کلاسیکی دروبست کے ساتھ نبھا کر انھوں نے کلاسیکی روایات، رموز و علائم اور لب و لہجے کی توسیع کی کوشش کی۔ تیسرا گروہ ان شعرا کا ہے جو روایت اور تجربے کے دوراہے پر ہیں اور وہ نئی حسیت کو بے باکانہ غزل میں داخل کرنا چاہتے ہیں مگر غزل کے رچاؤ کو ہاتھ سے نہیں دیتے۔ چوتھا گروہ ان کا ہے جو غزل کی کلاسیکیت کا گہرا شعور تو رکھتے ہیں مگر اس شعور کے باوجود اس سے آگے قدم بڑھانا چاہتے ہیں اور ان حدود کو توڑ کر بھی غزل کے تغزل اور کیفیت کو برقرار رکھنے کی سعی کرتے ہیں پہلے گروہ میں بلاشبہ اس دور کے سب سے اہم نمائندہ غزل گو تاباں ہیں جنھوں نے عصر حاضر کے ابلتے ہوئے کرب و اندوہ کے سامنے انسان کی کج کلاہی کا رجز غزل میں سمو دیا اور اس کے ساتھ لذتِ جستجو، ذوقِ حیات اور مسلسل سفر، نارسائی اور خوب سے خوب تر کی متواتر تلاش اور غیر مختتم جہد و عمل کو نشاطِ زندگی قرار دے کر اسے اپنی غزل کا اس طرح موضوع بنایا کہ کلاسیکی دروبست مجروح نہ ہو۔ تاباں کی غزل لطافت اور نفاست کا آئینہ خانہ ہے۔ وہ بے باکانہ اس لطیف نگارخانے سے باہر نہیں نکلتے اور جو کچھ نظم کرتے ہیں اسے بھی اسی نگارخانے کی فضا میں ڈھال لیتے ہیں۔ اسی وجہ سے ان کی غزل کی امیجری اور دلکشی میں عصر حاضر کی جھلکیاں موجود ہیں ....

.... اس میں شبہ نہیں کہ کلاسیکی طرز کو ملحوظ رکھ کر پچھلے دس سال میں تاباں سے زیادہ کامیاب غزلیں بہت کم شاعروں نے کہی ہیں۔

اسی ضمن میں شاذ تمکنت کی کلاسیکی دروبست سے سجی ہوئی غزلوں کا تذکرہ بھی مناسب ہوگا۔ فرق صرف یہ ہے کہ شاذ غزل میں مجاز مرسل اور استعارے

کے استعمال میں زیادہ منفرد ہیں اور زیادہ ندرت اور جدت روا رکھتے ہیں۔ امیجری کا استعمال زیادہ فیاضی اور البیلے پن کے ساتھ کرتے ہیں گو تاباںؔ کے مقابلے میں ان کا دائرۂ فکر زیادہ محدود ہے اور وہ شاید دس سال کے اکیلے رومانی شاعر ہیں جن کے ہاں ہنوز" زلف ایاز کے خم اور غزنوی کی تڑپ" موجود ہے شاذؔ کی غزلوں میں والہانہ پن اور کیفیت ہے مگر سجاوٹ کہیں کہیں غزل کے بے ساختہ پن کو مجروح کرتی نظر آتی ہے۔اسی قوس قزح کا ایک اور رنگ کلیم عاجزؔ کا کلام ہے جس میں کلاسیکی لہجے کی سجاوٹ اور آراستگی نہیں البتہ نرمی اور ملائمت ہے اور یہ دونوں کیفیات تجربے کے گداز سے پیدا کی گئی ہیں۔ کلیم عاجز کے ہاں تجربات کا تنوع نہیں مگر تجربوں کی گہرائی اور جذبے کی شدت کے نقوش ان کی غزلوں میں جابجا نئے گل بوٹے کھلا جاتے ہیں۔

اس دور کے تین غزل گو سرفہرست ہیں جس کا تعلق یوں تو اسی صف سے ہے جنھوں نے کلاسیکی ضبط و توازن کا دامن ہاتھ سے چھوڑے بغیر نئی حسیت کو اپنی غزل میں برتا۔ ان کا ہنر محض کلاسیکیت یا روایتی سانچوں کی توسیع میں ظاہر نہیں ہوا بلکہ انھوں نے غزل کو نئی امیجری اور حسیت دے کر اسے ایک انوکھی جہت سے آشنا کیا ہے۔ یہ پانچ نام خورشید احمد جامیؔ، تاباںؔ، جاں نثار اخترؔ، حسن نعیمؔ، اور حرمت الاکرامؔ کے ہیں۔ خورشید احمد جامیؔ فضا کی شاعری ہے اس کا مقصد محض جذبے کا اظہار نہیں، بلکہ مناسب نفسیاتی یا حسی فضا تک قاری کو پہنچا دینا ہے جہاں نئے استفہامیوں کے دروازے کھلتے ہیں۔ پرانے خواب نئے سوال بن جاتے ہیں اور ایک ایسی ذہنی کیفیت پیدا ہوتی ہے جو انسانی وجود اور فطرت کے تعلق کو نئے زاویے سے دیکھنے کی ترغیب دیتی ہے۔ پوری کائنات ایک بولتی چالتی انجمن، ساتھ چلتا ہوا قافلہ بن جاتی ہے جہاں چمک، روشنی، اور جگمگاہٹ ہے اور یہ اجالے انسان کو زندگی سے اپنے تعلق پر دوبارہ نظر کرنے کے لیے للکار رہے ہیں۔

اس ضمن میں رہ رہ کر ایک اور شاعر کا نام زبانِ قلم پر آتا ہے جس کے ہاں روایت کا شعور بھی ہے اور عصر آگہی اور نئی حسیت بھی۔ وہ ہیں مظہر امام بلاشبہ مظہر امام کی غزلوں میں جذبے اور فکر کا حسین امتزاج اور اندازِ بیان کا نیا رچاؤ ہے پچھلے دس برس میں ان کے اس قسم کے اشعار دلوں کو گرماتے رہے ہیں۔

رت جگوں کے وہ ساتھی کس جہاں میں بستے ہیں

کیا ہمیں تک آئے گی صبح کی کرن تنہا

البتہ ان کی حالیہ غزلوں سے یہ اندیشہ ہوتا ہے کہیں وہ کرتب بازی کو فن پر ترجیح نہ دینے لگیں۔

کلاسیکی رچاؤ کے کوچے کوچے سے نکلتے نکلتے خورشید الاسلام اور فضا ابن فیضی کی غزلوں کا ذکر بھی ضروری ہے۔ خورشید الاسلام نے غزل میں حسیاتی تمثال نگاری اور پیکر تراشی سے اپنی انفرادیت پیدا کی ہے۔

فضا ابن فیضی کا انداز قدرے مختلف ہے مگر ان کے ہاں تخیل کی رنگ آمیزی اور تشبیہوں اور استعاروں کی سجاوٹ نے آئینے خانے بنائے ہیں گو آرائش کا اہتمام زیادہ ہے مگر اس سے لذت نہیں بصیرت مقصود ہے۔

تیسرے گروہ میں بھی تین نام خصوصیت سے قابل ذکر ہیں۔ شہاب جعفری، مخمور سعیدی اور خلیل الرحمن اعظمی نے اپنے طور پر کلاسیکی حدبندیوں سے آگے بڑھ کر غزل کو نئی بصیرت سے قریب کرنے کی کوشش کی ہے۔ خلیل میں اچھے غزل گو بننے کی صلاحیتیں تھیں لیکن وہ ہر تیز رو کے ساتھ تھوڑی دور چلنے کے عادی ہو گئے جس کی بنا پر ان کا اپنا منفرد رنگ نہیں بن سکا۔ بقول نظیر صدیقی "اچھی شاعری اور غیر معمولی شاعری کے درمیان جو فاصلہ ہے اسے وہ طے نہیں کر پا رہے ہیں۔ وہ اگر واضح طور پر کسی کے مقلد نہیں ہیں تو واضح طور پر اپنے لہجے میں منفرد بھی نہیں"[۱] اور ان کی غزلیں بقول بشر نواز "آج بھی روایتی انداز سے اپنا دامن نہیں چھڑا سکی[۲] ہیں۔

۱؎ "فنون" غزل نمبر جلد اول ۱۹۶۳ء ۵۲ سکور دہلی شمارہ (۱) صفحہ ۹۰

شہاب جعفری نے اپنی غزلوں میں ندرت سے زیادہ کیفیت پر زور دیا ہے مگر ان کے ہاں ناہمواری باقی ہے۔ ان کے اشعار کیفیات کے مرقعے ہیں اور انھیں وہ استعارے اور تشبیہہ کے بجائے براہ راست اظہار سے پیدا کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ شعوری طور پر وہ اپنے اشعار میں ایسا کھانچا چھوڑ دیتے ہیں کہ اسے قاری کا تخیل تصویر کے ادھورے گوشے کی طرح پُر کرتا ہے اور اس کیفیت کا مزا لیتا ہے۔[۵]

محمود سعیدی کی غزل میں لفظوں کے رنگ و آہنگ سے نئے مرکب ڈھالنے کا انداز ملتا ہے۔ ان کے ہاں انداز بیان کی شگفتگی اور امیجری کے تخلیقی استعمال کی ہنرمندی موجود ہے لیکن ان کی رسیلی اور پر کیف غزلوں سے ناسٹلجیا اور ماضی سے گہرے لگاؤ کا سایہ برابر گزرتا رہتا ہے۔

چوتھے گروہ کو غالباً اپنے تمام پیش رووں میں روایت کے مقابلے میں تجربے اور ندرت بیان کی کھلی فضاؤں سے زیادہ قریب کہا جا سکتا ہے۔ وہ روایت کے رنگ و روغن، حسن اور آرائش کے اتنے دل دادہ نہیں۔ انھیں عصر حاضر کی کھردری حقیقتیں زیادہ عزیز ہیں اور انھیں وہ بلا رنگ و روغن کے اپنی غزل میں صرف تجربے کی قوت اور احساس کی شدت کی بنا پر غزل میں پیش کر دینا چاہتے ہیں جس کے نتیجے کے طور پر ان کی غزل انوکھی، تھوڑی سی کھردری مگر زیادہ حقیقی ہو گئی ہے۔

اس گروہ میں منظر سلیم، شہریار، اور فضیل جعفری شامل ہیں۔ منظر سلیم نے زندگی کی ٹھوس بے رنگ اور اکثر بھیانک حقیقتوں کو ادبی تصرف کے

۵ہ میں نالۂ سکوت سنگ کا ہوں　　صحرا نے بہت سنا ہے مجھ کو
پتھر پہ مری صدا کا سایہ　　آئینہ دکھا رہا ہے مجھ کو

میں مسافر رہ درد تھا ہر اسید دست سوال تھی
یہ حیات موج سراب تھی مرے ساتھ چلتی چلی گئی

ساتھ اور بہت ہی کھلے ڈلے استعاروں کے سہارے جوں کا توں غزل میں پیش کیا ہے۔ منظر کی غزلیں پڑھتے وقت ایسا احساس ہو سکتا ہے کہ آپ کوئی ایسی حقیقت پندانہ فلم دیکھ رہے ہیں جس کی ہر تصویر کلوز اپ میں ہے۔ یہ مناظر آپ کے سامنے سے نہیں بلکہ آپ کو رگڑتے ہوئے آپ کے شانوں کو چھیلتے ہوئے گزرتے ہیں۔

اس دور میں غزل کی یہ خصوصیت بھی قابلِ ذکر ہے کہ حسن اور اس کے ہوش ربا لوازموں سے بہت کچھ آزاد ہو کر اس دور کی غزل نے فکر کی صلابت فضا کی تازگی یا رندوں کے انداز قلندرانہ کا سہارا لیا ہے۔ اس دور میں محبوب کے جسم کا تذکرہ بہت کم ہوا ہے اور ان واردات میں جو حصہ لذت دید، ناز وادا، حسن و رعنائی یا حسی لذتوں سے متعلق تھا اس کا ذکر بہت کم ہے۔ گویا محبوب کا حسن اتنا عزیز نہیں جتنا کہ عشق کا وہ اضطراب جو اس کے رشتے سے حاصل ہوتا ہے۔ اگر عشقیہ شاعری کے اچھے نمونوں کی تلاش کرنی ہو تو شاید شاذ تمکنت کے علاوہ بہت کم شاعروں کے ہاں اس قبیل کے اشعار ملیں گے جن پر حسن و عشق کے درمیان رومانی لمحات کی بے محابا تصویروں کا گمان ہو البتہ حسن و عشق کی پر کیف امیجری کو دوسرے مضامین کو ادا کرنے کے سلسلے میں متعدد شعرا نے برتا ہے گویا یہ جگمگاتی ہوئی امیجری ہر قسم کے مضامین کو ٹانگنے کے لیے کھونٹی کی طرح استعمال ہوئی ہے اور اس سے بظاہر خشک اور بے کیف مضامین میں بھی کیفیت اور تاثیر پیدا ہو گئی ہے۔

اب اس دور کے غزل گو شعرا کے کارناموں پر نظر ڈالیے

فراق، جذبی، مجروح، اور فیض کا ذکر آ چکا ہے۔ فراق نے پچھلے دس برس میں بھی غزل کو بہت کچھ سنوارا اور نکھارا لیکن ان کے معرکے کی غزلیں ۱۹۶۰ء سے پہلے کی ہیں۔ ان کے اثرات اس دور کی غزل کے رنگ و آہنگ پر پڑے ہیں۔ جذبی نے ان دس سال میں چھ سات غزلوں سے زیادہ نہیں

چھپائیں ان میں کلاسیکی ضبط و نظم ٹھہراؤ اور گداز کا انداز وہی ہے۔ کہیں کہیں وہ عصر حاضر کے مزاج کو بھی اپنے مخصوص لب و لہجے کے ساتھ غزل میں اسیر کر لیتے ہیں۔ ان کے یہاں لفظ پوری تصویر بن کر سامنے آتے ہیں۔ جذبات و احساسات کی نئی پرت کھول دیتے ہیں اور تخیل کی مدد سے ایک نیا منظر سامنے لے آتے ہیں۔

حریفِ شب تو رہا دل عروج ہو کہ زوال　　　نشاطیں نہ کامل فسردگی میں ہلال
وہی ہے دشت و بیاباں وہی ہیں دیوانے　　　وہی ہے خواب سی منزل وہی ہے گرد ملال

پھر مجروحؔ کو کون فراموش کرے گا جن کے صرف دو اشعار ہی اس دور کی غزل کے سرمایے کے لیے قابلِ فخر ہیں۔

جلا کے مشعلِ جاں ہم جنوں صفات چلے　　　جو گھر کو آگ لگائے ہمارے ساتھ چلے
بے تیشۂ نظر نہ چلو راہ رفتگاں　　　ہر نقشِ پا بلند ہے دیوار کی طرح

مجروحؔ جیسی سجی بنی مترنم اور وجد آفریں غزل لکھنے والے عہدِ جدید میں بہت کم ہیں لیکن اس دہے میں انھوں نے چار پانچ غزل لکھیں وہ بے شک اچھی غزلیں تھیں۔ لیکن ان سے یہ امید نہیں ہوتی کہ غزل کا مستقبل مجروحؔ سے وابستہ ہوگا۔ کاش کہ یہ بھی ہو کہ مجروحؔ غزل کی آرائش خم کاکل میں صحیح معنوں میں اپنا حق ادا کر سکیں۔

جن شاعروں نے پرانے ہوتے ہوئے اپنے فن کو پرانا نہیں ہونے دیا اور عصر حاضر کی نئی فضا کو نہ صرف اپنایا بلکہ اس میں اضافہ کیا ان میں پرویز شاہدی اور مخدوم محی الدین کے نام سرِ فہرست ہیں۔

پرویز شاہدی اور مخدوم محی الدین کا انداز نرالا ہے۔ ان دونوں نے تابِ مقاومت کو غزل کا موضوع بنایا اور تجربے کی روشنی سے عقیدے کی منزلوں اور عصر حاضر سے اپنی وابستگی کو غزل کے شعروں میں ڈھال دیا۔ پرویز کے ہاں فکر کی جرأت اور ایک ناقابلِ انکار رجائیت ہے جس کی روشنی مدھم نہیں ہوتی۔

وہ اندھیروں سے ہار نہیں مانتے بلکہ ہر شکست کے بعد ان کی کلاہ کچھ اور کج ہو جاتی ہے ان کی غزلیں یقین کے نور اور زندگی کے حوصلے سے ابلتی ہوئی غزلیں ہیں جن میں زندگی کرنے، کا ناقابلِ شکست انسانی حوصلہ نغمہ سرا ہے اور اس نغمہ سرائی میں انھوں نے امیجری اور استعارات کو سہارا نہیں بنایا ہے، البتہ ان کو اپنے زیر نگیں رکھا ہے۔ ... ان کی غزل کا حسن فکر کی صلابت، تجربے کے خلوص اور جینے کے حوصلے سے ٹپکا پڑتا ہے جو سجاوٹ کے بغیر بھی دلوں کو موہ لینے کے لیے کافی ہے۔

راہ گزر ہی راہ گزر ہے راہ گزر سے آگے بھی ہم نے جا کر دیکھ لیا ہے حدِ نظر سے آگے بھی
سوچ سمجھ کر اہلِ نظر نے شعلوں کی دنیا کو چنا ورنہ نشیمن بن سکتا تھا برق و شرر سے آگے بھی
دل کا تعاقب کرتے کرتے ہانپ رہی ہے سعیِ ستم دار و رسن کیا جا سکتے ہیں گردن و سر سے آگے بھی

مخدومؔ کی غزل میں سجاوٹ اور آرایش کا اہتمام کہیں زیادہ ہے۔ ان کی توجہ لفظوں کی موسیقی اور کھنک، آوازوں کے ٹکڑوں کی مناسب ترتیب اور مختلف رنگوں اور تصویر پاروں کے تطابق اور تخالف پر ہی نہیں رہتی بلکہ وہ لہجے کی نرمی اور ٹھنڈک کا خصوصیت سے خیال رکھتے ہیں۔ نفس مضمون کے اعتبار سے مخدومؔ کی غزلیں تاب و مقاومت کے صحیفے ہیں جو تیرگی میں تیشے کی چمک سے مشابہ ہے۔ مخدومؔ[له] نے نئی غزل کو فکر کی صلاحیت اور عصری آگہی سے وابستگی کو لہجے کی نرمی اور ٹھنڈک میں ڈھالنا سکھایا ہے۔

له زندگی موتیوں کی ڈھلکتی لڑی، زندگی رنگِ گل کا بیاں دوستو
گاہ روتی ہوئی گاہ ہنستی ہوئی میری آنکھیں ہیں افسانہ خواں دوستو
کیسے طے ہو گی یہ منزلِ شامِ غم کس طرح سے ہو دل کی کہانی رقم
ایک ہتھیلی میں دل، ایک ہتھیلی میں جاں اب کہاں کا یہ سود و زیاں دوستو

غم زدو، تیشے کو چمکاؤ کہ کچھ رات کٹے کوہِ غم اور گراں، اور گراں اور گراں
موم بن جاؤ، پگھل جاؤ کہ کچھ رات کٹے کوئی جلتا ہی نہیں کوئی پگھلتا ہی نہیں

اس مرحلے پر ان تمام بزرگوں اور خوش نوا شاعروں کا ذکر لازم ہے جو عصرِ حاضر کے خوش گو، غزل گو شعرا میں شمار ہوتے ہیں۔ ان کے ہاں اچھی، نکھری، ستھری غزلوں کی کمی نہیں ہے۔ کلام میں پختگی بھی ہے اور کلام میں مزا بھی، مگر ان سب خوبیوں کے باوجود عصرِ حاضر کی غزل پر ان کا اثر نہیں پڑا اور ان میں سے معدودے چند کو چھوڑ کر عصری حسیت سے ان کا رشتہ مستحکم نہیں۔ ان میں کیسے کیسے محترم اور برگزیدہ نام ہیں جن کی خوش کلامی غزل کی دنیا کو مہکاتی رہی مگر ان دس سال میں یہ مہک اڑی اڑی سی ہے۔ جمیل مظہری کا تعقل اور تدبر، اختر انصاری کی پختگی اور سرمستی، ساغر نظامی کا شاداب اور مترنم تغزل، روش کی پختہ کاری اور شگفتگی، جوش ملسیانی کی استادانہ اور فنی طور پر بے عیب تخلیقات، عرش ملسیانی کی متوازن غزلیں، جگن ناتھ آزاد کے رواں اور رنگین اشعار، سکندر علی وجد کی وجد آفریں ترنم سے بھرپور اور سلاست سے معمور غزلیات اس سب کا ذکر اسی ضمن میں آئے گا۔ ان میں ہر ایک شاعر کی غزلیں انتخاب میں شامل ہونگی اور ان کے علاوہ بھی ان کے یہاں اچھی اور کامیاب غزلیں ملیں گی مگر ان سے عصرِ حاضر کی حسیت تک رسائی ممکن نہیں۔ انتہا یہ ہے کہ آنند نرائن ملا جو ذہنی طور پر عصرِ حاضر کے تقاضوں سے ہم آہنگ ہیں، غزلوں میں عصری حسیت کو ڈھالنے میں پوری طرح کامیاب نہیں ہوئے۔ ان کے ہاں عظیم نہیں اچھی غزلیں ملیں گی۔ میکش اکبرآبادی پرانی نسل کے غزل گو شاعر ہیں لیکن ان کی غزلوں میں نئے دور کی نرمی اور ملائمت راہ پا گئی ہے اور ان کا کلام پچھلے دس سال میں بھی نقشِ نگارِ طاقِ نسیاں، نہیں بنا ہے ان کی غزلوں میں ایسی تازگی اور ندرتِ احساس ہے جو ان کی غزلوں کو آج کی بات بناتی ہے۔

روایت کے احترام کا ذکر ہے تو اس ضمن میں ان غزل گو شعرا کا نام بھی آئے گا

ملا۵ رات شبنم کی طرح ہو گئی پھولوں میں بسر اب یہ کیا غم ہے اگر وقتِ سحر کچھ بھی نہیں

یوں مری سمت نہ دیکھا اس نے مجھ کو ہی دیکھ رہا ہو جیسے

(میکش اکبرآبادی)

جنھوں نے پچھلے دس سال میں غزل کو نئے زمزمے ہی نہیں نئے پیچ و خم بھی دیے ہیں۔ ان میں چند نام خصوصیت سے آئیں گے شمیم کرہانی، اعجاز صدیقی، نشور واحدی قمر مرادآبادی، اور شاد عارفی۔ شاد عارفی نے غزل کی زبان کو روزمرہ کی گفتگو کی طنز، تلخی، زہرخند کی کیفیت اور عصری مسائل کی بازگشت سے قریب کیا۔ یہ ایک نیا لب و لہجہ تھا جو ان کا اپنا تھا اور اس کا خاتمہ انھیں پر ہو گیا۔ قمر مرادآبادی غزل کی روایت کے سلسلے کو اپناتے ہیں اور اسی ضابطے و آئین کے پابند رہ کر غزل کو نئے نقش و نگار سے سجاتے ہیں۔ نشور[۵] واحدی کا زور بیان پر زیادہ صرف ہوتا ہے وہ نغمہ اور رنگ کے تاثر پاروں سے اپنی غزل کو سجاتے ہیں اور اس اعتبار سے بکھری ہوئی تصویروں، رنگوں، تاثر پاروں اور نغمے کے ٹکڑوں سے غزل کو آراستگی بخشنے کی بنا پر وہ غزل کی نئی حیثیت سے قریب ہیں۔

شمیم کرہانی نے اپنی غزل کے کلاسیکی رنگ میں جدید حسیت کو خوبصورتی کے ساتھ سمویا ہے۔ انھوں نے عصری مسائل کو اپنی غزل میں سجاوٹ اور آرائش کے ساتھ نظم کرنے کی کوشش کی ہے اور تشبیہوں، استعاروں اور امیجری میں حیاتی تسکین کو ملحوظ رکھا ہے۔ ان کا ڈکشن رومانیت سے قریب ہے اور اس میں پیکر تراشی اور تمثال نگاری کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔

فضیل جعفری نے اس دور میں اچھی غزلیں کہی ہیں اور غزلوں کو نئی سادگی اور کھردرے پن آشنا کرنے میں سب سے نمایاں کام کیا ہے۔ ان کی غزل میں اس نسل کی بے قراری مجسم ہو گئی ہے مگر ان کا ہنر یہ ہے کہ وہ اس نئے احساس کو روایتی علائم کی آراستگی یا نرمی میں گم نہیں ہونے دیتے۔

اس ضمن میں بشیر بدر کا ذکر آئے گا جن کی غزلوں میں کہیں کہیں اعلیٰ تغزل کی جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں۔ غزل گو کی حیثیت سے بشیر بدر کی صلاحیتوں پر

۵ل رہبر منزل خرد ایسی بھی کیا ترقیاں
ہونٹ سے گر پڑے ہنسی آنکھ سے پیار چھوٹ جائے (نشور)

ایمان نہ لانا کفر ہے جو شاعر ایسے شعر کہہ سکے۔

اجالے اپنی یادوں کے ہمارے ساتھ رہنے دو
نہ جانے کس گلی میں زندگی کی شام ہو جائے

یا اپنی ہی آرزو اپنی ہی جستجو مجھ کو مجھ سے بہت دور کر تی گئی
اور کچھ لوگ منزل نشیں ہو گئے میرے نقشِ قدم ڈھونڈھتے ڈھونڈھتے

اس کی صلاحیتوں سے کون منکر ہو سکتا ہے مگر ایسا شاعر جب یہ اشعار

بجلی کے دہکے ہوئے تاروں کو چھو لیں کہو کسی گاڑی کے نیچے کٹ جائیں
چھوٹے سے ڈبے میں اتنے مسافر مل جل کے سب بیٹھیں اور سٹ جائیں

یا اسی قسم کے دوسرے مہمل اشعار لکھنے لگے تو افسوس ہوتا ہے کہ اچھے نہیں اعلیٰ غزل گو شاعر بننے کا مستحق فن کار نقالی اور فیشن پرستی کی راہ میں پر کر صلاحیتوں کا خون کر رہا ہے۔

مختصر یہ کہ پچھلے دس سال میں غزل نے نئی روایت کی توسیع کی ہے گو ابھی تک اس کا دائرہ انقلاب انگیز تجربوں تک نہیں پہنچا۔ پچھلے دس کی غزل اپنی عظمت کی تلاش میں ہے اور تلاش کے دوران اس نے جو نئی تاب ناکی، توانائی اور تہہ داری حاصل کی ہے، اس نے اس دور کی غزل کے سرمایے کو شعری اعتبار سے قابلِ لحاظ ہی نہیں قابلِ قدر بنا دیا ہے۔

سنہ ۱۹۷۰ء

نثری نظموں کی حمایت میں

اسے اپنی خوش بختی جانتا ہوں کہ مجھے مادری زبان "اردو" ملی جس میں جو کچھ برا بھلا لکھتا ہوں اس کو لوگ تھوڑی بہت اہمیت دیتے ہیں۔ یہ اپنی فضیلت نہیں، اردو کی تہی دامنی کے باعث ہے ورنہ کسی دوسری زبان میں لکھ کر شہرت یا رسوائی بھی حاصل کرنا بہت دشوار ہے۔

ذاتی طور پر میں اظہار کا قائل ہوں ترسیل کو المیہ نہیں جانتا، نعمت گردانتا ہوں اور ترسیل کی اس کوشش میں کئی اور نت نئے وسائل اظہار کی تلاش کرتا ہوں اور اسے جرم نہیں گردانتا۔ شاعری بھی جرم ہے تو نادانستہ اور بے اختیارانہ، جو ادبی شہرت کے لیے نہیں چند مخصوص حالات سے داخلی *equation* پیدا کرنے کے لیے کیا گیا۔

شاعری ایک مخصوص کرب کی تخلیق ہے۔ میرا یہ خیال ہے کہ تجربہ اگر جیتا جاگتا ہو اعتبار اور استناد رکھتا ہو اور شخصیت کی پوری توانائی شدت اور گہرائی سے محسوس کیا گیا ہو تو وہ فن کے سانچے میں ڈھل سکتا ہے اور ان شرائط کی موجودگی میں

باقی تمام شرائط بے معنی ہو جاتے ہیں۔ فن سب سے پہلے بلکہ محض فکر محسوس ہے، باقی سب کچھ ضمنی اور فروعی ہے۔ بلکہ یوں کہیے کہ فکر محسوس کی شدت اور گہرائی جب دل سے نکلتی ہے تو دل پر اثر کرتی ہے باقی سارا کام اس شدت اور گہرائی کی کمی کو پورا کرنے یا اسے زیادہ موثر بنانے کا ہے۔

پرانے زمانے سے لے کر آج تک کبھی وزن شاعری کی بنیادی شرط نہیں رہا ہے۔ قرآن کو شاعری کہا گیا حالانکہ قرآن میں وزن اور بحر کا التزام نہیں ہے کیونکہ اس میں جذبے کا وفور اور کیفیت موجود ہے۔ یونان میں گھوڑوں کی بیماریوں کے نسخے بھی کلام موزوں میں نظم کیے جاتے تھے اور محض اس وجہ سے شاعری کی صف میں شامل نہیں کیے جا سکتے ... کہ وہ بحر اور وزن میں ہیں۔ ارسطو نے بوطیقا میں کہیں شعر کے لیے وزن کو لازم نہیں گردانا۔ حالی نے مقدمہ شعر و شاعری میں اس مسئلے پر گفتگو کرتے ہوئے لکھا ہے :-

"شعر کے لیے وزن ایک ایسی چیز ہے جیسے راگ کے لیے بول۔ جس طرح راگ فی حد ذاتہ الفاظ کا محتاج نہیں، اسی طرح نفس شعر وزن کا محتاج نہیں۔ اس موقع پر جیسے انگریزی میں دو لفظ مستعمل ہیں ایک پوئٹری اور دوسرا ورس، اسی ہمارے ہاں بھی دو لفظ استعمال میں آتے ہیں ایک شعر اور دوسرا نظم اور جس طرح ان کے ہاں وزن کی شرط پوئٹری کے لیے نہیں بلکہ ورس کے لیے ہے، اسی طرح ہمارے ہاں بھی یہ شرط شعر نہیں۔ مکتبہ جامعہ (معیاری ادب) صفحہ ۳۴

آگے چل کر لکھتے ہیں :-

قدیم عرب کے لوگ یقیناً شعر کے یہی معنی سمجھتے تھے جو شخص معمولی آدمیوں سے بڑھ کر کوئی موثر اور دل کش تقریر کرتا تھا اس کو شاعر جانتے تھے جاہلیت کی قدیم شاعری میں زیادہ تر اسی قسم کے برجستہ اور دل آویز فقرے اور مثالیں پائی جاتی ہیں اور یہی سبب تھا کہ جب قریش

نے قرآنِ مجید کی نرالی اور عجیب عبارت سنی تو جھوں نے اس کو کلامِ الٰہی نہ مانا وہ رسولِ خدا کو شاعر کہنے لگے۔ حالانکہ قرآن شریف میں وزن کا مطلق التزام نہ تھا۔ محقق طوسی اساس الاقتباس میں لکھتے ہیں کہ عربی اور سریانی اور قدیم فارسی میں شعر کے لیے وزنِ حقیقی ضروری نہ تھا، سب سے پہلے وزن کا التزام عرب نے کیا۔"

(مکتبہ جامعہ (معیاری ادب) صفحہ ۴۴)

اس میں کوئی شبہ نہیں کہ وزن سے شعر کی خوبی اور اس کی تاثیر بعض لوگوں کے نزدیک دوبالا ہو جاتی ہے اور اس سے شاعر کو مدد ملتی ہے، لیکن یہی آسانی پاؤں کی زنجیر بھی بن جاتی ہے یہ آسانی تو فن کار نے اپنے برتنے کے لیے رکھی تھی اسے پابندی میں تبدیل کر دینا بے جا اور نامناسب ہے۔ جب راشد نے آزاد نظم پر اصرار کیا تب بھی یہی بات کہی گئی تھی اور جواب یہی تھا کہ اگر شاعر ان آسانیوں کے بغیر جو روایت نے اسے فراہم کی ہیں اور جنھیں اب وہ پاؤں کی زنجیر سمجھتا ہے، اپنی بات کہنا چاہتا ہے تو قاری کو یہ کہنے کا تو حق ہے کہ شاعر مؤثر ڈھنگ سے اپنی بات کہنے میں کامیاب ہوا ہے یا نہیں۔ یہ کہنے کا البتہ کوئی حق نہیں کہ یہ بات وزن، بحر یا قلفیے کے ساتھ کہی جانی چاہیے تھی۔

ہر طرح کی بُت شکنی مبارک نہیں۔ روایت کا احترام، استعمال اور احساس بھی لازم ہے۔ لیکن اُردو شاعری میں روایت کے دائرے سے باہر قدم رکھنا صرف مبارک ہے بلکہ ضروری ہے، اس لیے اور بھی کہ ہماری شاعری کیا، پورے ادب بلکہ پورے ادبی احساس اور اظہار پر غزل کی چھاپ ہے۔ میں غزل کا مخالف نہیں کہ بلا تکلف اس کی گردن مار دینے کی صلاح دوں۔ البتہ غزل کو خلاصۂ شاعری نہیں جانتا اور اس کی ضرورت محسوس کرتا ہوں کہ ہماری شاعری کی دیگر اصناف کو غزل کی قلم رو سے باہر پاؤں دھرنا چاہیے۔ آج تک ہماری شاعری اس دائرے سے باہر نہیں جا سکی ہے۔

غزل سے جو بات ہمیں سیکھنی ہے وہ فکر محسوس کا ارتکاز اور ایجاز ہے۔ تجربہ صرف اس وقت موثر ہو سکتا ہے۔ جب وہ مرتکز ہو۔ غزل اپنے دو مصرعوں کے چھوٹے سانچے کی وجہ سے اس ارتکاز کے لیے مجبور ہے۔ ہیئت کی اس مجبوری کو فن بنانے کی ضرورت ہے، اسی لیے تکرار کو اساتذہ نے عیب مانا ہے گو یہ عیب اردو شاعری میں عام رہا ہے۔ شیفتہ نے انیس کے ایک مرثیے پر تبصرہ کیا تھا کہ صرف ایک مصرعہ پوری کیفیت کو ادا کرنے کے لیے کافی تھا۔

آج شبیر پہ کیا عالم تنہائی ہے

ارتکاز کا حسن صرف یہی نہیں کہ وہ تکرار سے بچاتا ہے بلکہ یہ بھی ہے کہ وہ قاری کو عزت بخشتا ہے اور اسے تخلیقی عمل میں شریک کرتا ہے۔ نظم وہاں ختم نہیں ہوتی جہاں وہ کاغذ پر ختم ہوتی دکھائی دیتی ہے بلکہ چھپی ہوئی نظم گویا قاری کے لیے نظم کی پوری کیفیت (یعنی اصل نظم) کا چوکھٹا فراہم کرتی ہے جس کے ذریعہ ہمیز پا کر قاری کا تخیل پرواز کرتا ہے اور اس چوکھٹے میں تصویریں فراہم کر لیتا ہے۔ غیر ضروری وضاحت قاری کی فہم و فراست کی توہین ہے، اس لیے ایجاز و اختصار نئے احساس کی آواز ہے جو چند لفظوں میں جہان معنی اور دولت احساس بھر دینا چاہتا ہے۔

غزلوں سے قطع نظر ہماری نظمیں بھی اکثر تکرار کے پلندے ہیں جن میں غزل سے مستعار تشبیہیں دہرائی جاتی ہیں اور اس وضاحت سے دہرائی جاتی ہیں کہ قاری کے تخیل کے لیے کوئی گنجائش نہیں نکلتی۔ اسی لیے اکثر نظموں میں وحدتِ خیال تو ہے، ارتقائے خیال نہیں۔ ہر مصرعہ دوسرے مصرعے سے اس طرح پیوست نہیں کہ اگر کہیں سے کوئی مصرعہ نکال دیں تو بات کی منازل پوری نہ ہوں۔ چند استثنا چھوڑ کر ہمارے نظم گو شعرا محض غزل کے اشعار کی وضاحت کو نظم سمجھتے رہے ہیں اور نظم کے پورے طلسم کو برتنے سے یکسر قاصر رہے ہیں۔ نظم کے وسیلۂ اظہار کو بھی پوری طرح برتا نہیں گیا ہے۔ نظم کی تین آوازوں کی بات کہی گئی ہے لیکن ہماری

شاعری میں تیسری آواز داخلی اور خطیبانہ لہجے میں گم ہو گئی ہے نظم یا اپنے سے خطاب ہوتی ہے یا دوسرے سے۔ اس کی ڈرامائی شان فراموش کر دی گئی ہے۔ یقیناً نظم کو چیستاں نہیں ہونا چاہیے، مگر یہ بھی لازم نہیں کہ نصابی کتاب کی کہانی کی طرح ہر نظم کے نیچے Moral بھی ضرور دیا جائے۔ ہماری نظم تجربے کو ایک خارجی پیکر نہیں دے سکی جس سے خود قاری استنباطِ نتائج کر سکتا۔ لے دے کے اختر الایمان کی نظمیں ہیں، گو ان میں بھی وضاحت زیادہ ہے۔ نظم کو خود کلامی یا خطاب عام ہونے کے بجائے اس طریقے کے اظہار پر قادر ہونا چاہیے جو ڈرامے کے ایک سین یا تصویروں کے ایک رنگ میں ہوتا ہے جو واقعہ کردار اور اس کے باہمی تعلق کو پیش تو کرتا ہے مگر استنباطِ نتائج و کیفیات کا کام قاری پر چھوڑ دیتا ہے۔

غزل کی ان تینوں حد بندیوں سے نکلنا ضروری ہے اور یہ اسی وقت ممکن ہے جب شاعری کی پوری فضا تبدیل کی جائے۔ اس میں سب سے موثر تبدیلی آہنگ اور زبان کی تبدیلی ہے۔ آہنگ کے سلسلے میں عرض کیا جا چکا ہے کہ قافیہ کی ناگزیریت ختم ہو چکی ہے۔ اب لازم ہے کہ وزن اور بحر کی ناگزیریت کو ختم کیا جائے اور شاعر فکر محسوس کی توانائی اور دل کشی کے بل پر شعر میں حسن کا جادو جگائے، وزن اور بحر کا سہارا نہ لے یا ان کے تقاضوں کو پورا کرنے کے لیے الفاظ اور خیالات کو توڑنا مروڑنا بند کرے، زبان کو عام بول چال کے قریب لایا جائے اور وہ مخصوص مرتفع Elevated زبان جو غزل کی لفظیات پر مشتمل ہے رد کر دی جائے۔ اسی صورت میں شاعری روزمرہ زندگی کی سی وسعت اور سادگی حاصل کر سکے گی۔ میرا اشارہ صرف ساقی، پیمانہ جیسے لفظوں سے نہیں، ان تمام الفاظ سے ہے جن میں غزل کی آرایش اور زیبایش شامل ہو گئی ہے۔ اردو میں لفظوں کی چھوت چھات کا پورا نظام بن گیا ہے۔ ایسے تمام الفاظ جو غزل کے دائرے میں شامل ہونے کی وجہ سے مہذب سمجھ لیے گئے ہیں اور جن پر رومانی آراستگی کی تہہ چڑھی ہوئی ہے، اب محض رسمی اور سکہ بند ردعمل

Stock Responses پیدا کرتے ہیں۔ مثلاً تلوار کی جگہ تیغ کا لفظ۔ اسی طرح ہماری امیجری میں بھی یہی رومانی دوری اور دھند ہے جو ہماری شاعری کو ہماری زندگی کے گرد و غبار سے دور لیے جا رہی ہے۔ اس دوری کو کم کرنے کی ضرورت ہے اور ارد گرد کی زندگی کے گرد و غبار اور کھردرے پن کو شاعری کے حسن میں ڈھالنا لازم ہے ورنہ ہماری شاعری ٹینی سن کی لیڈی آف شیلاٹ Lady of Shallot کی طرح رہ گزر سے منھ پھیرے قدِ آدم آئینے میں گزرتے ہوئے لوگوں کی پرچھائیوں ہی سے کھیلتی رہے گی۔ میرے خیال میں ہماری (Imagery) امیجری کو غیر رومانی (Non-Romantic) نہیں رومانیت دشمن ۔ anti Romantic ہونا چاہیے۔

جہاں تک آہنگ کا سوال ہے نحوی اور صرفی ترتیب پر اصرار لازم ہے۔ نثر کی ترتیب اور اس کے آہنگ کو بحر اور وزن کی جگہ لینا ہے۔ (جہاں تک بن پڑا ہے نثر کی نحوی ترتیب ان نظموں میں قائم رکھی گئی ہے لیکن اگر اس کے باوجود وزن اور بحر در آئی ہے تو اسے جائز رکھا گیا ہے۔ شاید اسی وجہ سے کہیں کہیں یہ احساس ہو کہ پوری نظم میں بعض ٹکڑے وزن اور بحر میں ہیں اور بعض ان سے عاری ہیں۔ یہ مجبوری میری نہیں خیال اور جذبے کی مختاری ہے) شاید ایک بار پھر اس کا اعادہ ضروری ہے کہ وزن اور بحر کا استعمال جرم نہیں، ان کی آمریت جرم ہے ان کی اولیت میں شبہ ہے اگر نثری ترتیب قائم رکھتے ہوئے وزن اور بحر در آتے ہیں تو ان کا استقبال کیا جانا چاہیے۔

ایک بات اور ــــ تکنیک اور اندازِ بیان وغیرہ اہم ہیں مگر طرزِ احساس اور نفسِ مضمون کے ساتھ ان سے ماوراء تکنیک اور اندازِ بیان محض فرار اور گریز ہیں۔ اس دور میں اکثر تکنیک کے تجربے اور نئے اندازِ بیان کی کھوج کا نام وہ شاعر لے رہے ہیں جن کے پاس کہنے کو کچھ نہیں ہے یا جو عصری حسیت کے انقلابی مواد سے روگرداں ہیں۔ ترقی پسندوں پر یہ الزام بھی لگایا گیا ہے کہ ان

کے شاعرانہ فکر محض موضوعاتی ہے اور ان کا پیرایۂ بیان محض خطیبانہ ہا۔ اگر ترقی پندی عصری حسیت سے عبارت ہے تو یہ ممکن نہیں محض چند موضوعات پر نظمیں لکھنے سے کوئی ترقی پسند نہیں ہو سکتا کیونکہ ترقی پندی نئے دور کے اور ہر دور کے ترقی پسندانہ رویوں کو اپناتی ہے۔ ترقی پندی تو زندگی کا ایک مجموعی رویہ ہے اور یہ رویہ ویت نام پر نظم لکھتے وقت بھی ظاہر ہو سکتا ہے اور اپنی ٹوٹی ہوئی نب پر نظم لکھتے وقت بھی۔ موضوع ضمنی ہے رویہ بنیادی۔ اور اگر کسی شاعر کے ہاں یہ رویہ ترقی پسندانہ ہے اور چند گنے چنے موضوعات پر نظمیں ......
نہیں لکھی ہیں تو بھی اس کا شمار ترقی پسندوں میں ہوگا اور احترام سے ہوگا۔ یہی صورت میرے نزدیک خطیبانہ لہجے کی ہے۔ بیان کے مختلف پیرایے ممکن ہیں اور شاعر کو ان میں سے ہر پیرایۂ اظہار چننے کا اختیار ہے۔ پیرایۂ بیان خود اچھا یا برا نہیں ہوتا، اس کا استعمال اور نفس مضمون سے اس کی مطابقت اُسے اچھا یا بُرا بناتی ہے۔ شاعری میں نیم روشن سمبلزم کا استعمال بھی مبارک ہے بشرطیکہ وہ ترسیل کا فرض کامیابی سے انجام دے سکے اور عصری حسیت کے مواد content سے معمور ہو یا اس میں دورِ حاضر کے ترقی پسندانہ رویے نے اظہار پایا ہو۔

طنز و مزاح

جس سماج میں ہم آپ رہتے ہیں وہاں ہنسنے ہنسانے کو بہ چشم کم دیکھا جاتا ہے۔ کوئی شریف آدمی ہشاش بشاش، خوش و خرم نظر آئے تو یوں سمجھا جاتا ہے جیسے شارعِ عام پر کوئی سنگین جرم کرتے پکڑا گیا ہے۔ رونی صورت عموماً احترام سے دیکھی جاتی ہے اور جو جتنا سنجیدہ رنجیدہ یا غم دیدہ نظر آئے گا اتنا ہی بڑا مفکر فلسفی یا عارف کائنات سمجھا جائے گا۔ اسی لیے رنج و غم نے فیشن کی شکل اختیار کر لی ہے اور ہمارے ادب اور فلسفے کو اپنے رنگ میں رنگ لیا ہے۔ بچّے کی پیدائش ہو۔ دُلہن کی رخصتی ہو، عزیز و اقارب کا آنا جانا ہو، ہر وقت اور ہر موقع پر آنسو کا چلن اور رقت آمیزی کا چرچا۔ پھر بھی اگر ہنسا ہنسانا باقی رہ گیا ہے تو یہ حسنِ اتفاق ہے یا ہنسنے ہنسانے کی فطری حس کی سخت جانی۔

مثل مشہور ہے روتا گانا سب کو آتا ہے۔ ممکن ہے یہ صحیح ہو، لیکن ہنسا ہنسانا سب کو نہیں آتا۔ یہ وہ فنِ شریف ہے جو ریاضت چاہتا ہے اور ظرف اور حوصلہ مانگتا ہے۔ اُردو ادب کو یہ شرف حاصل ہے کہ طنز و مزاح کی روایت پرانی بھی ہے اور اعلیٰ سطح کی بھی ہے۔ یہ اس کے ادبی مزاج کی شائستگی اور بالیدگی کا ثبوت ہے۔ اس روایت کے اہم نشانات کو گونا تحصیلِ حاصل ہے، لیکن پچھلے چند سال میں اس ادبی روایت کی جہات میں جو اضافے ہوتے ہیں، ان کی پہچان البتہ

اس مختصر سے مقالے میں رہ کر بھی کی جا سکتی ہے۔

افراد ہی نہیں، اقوام کی ذہنی سطح اور تہذیبی پختگی کا اندازہ ان باتوں سے لگایا جا سکتا ہے جن پر وہ ہنستی ہیں یا جن سے لطف لیتی ہیں۔ سنجیدہ مشاغل میں شعور اپنے کو کامیابی سے مختلف پردوں میں چھپا لیتا ہے۔ لیکن تفریحات اور لطیفوں میں وہ محابا ظاہر ہو جاتا ہے۔ اسی لیے کسی قوم کے مزاج کا اندازہ اس کے مقبول لطیفوں سے بہ آسانی کیا جا سکتا ہے۔

اُردو ادب پر پچھلے چند سال قیامت کے گزرے۔ یوں تو یہ قیامت اب اپنی سلور جوبلی منا چکی ہے اور ابھی تک تھمنے کا نام نہیں لیتی مگر اس "رستخیز بے جا" کے باوجود اُردو دنیا ہنسنا نہیں بھولی۔ اور اس کے قہقہے کھوکھلے اور بے جان نہیں تھے۔ اس ہنسی میں زہرناکی بھی تھی اور فکرانگیزی بھی، دلسوزی بھی، دردمندی بھی۔ مبالغہ نہ ہوگا اگر یہ کہا جائے کہ اس دور کے طنز و مزاح کی فکری سطح بحیثیت مجموعی پچھلے دور سے بلند تر ہے۔

طنز و مزاح کا سب سے بڑا دشمن ہے مسخرہ پن۔ جسے مسخرے پن کی جتنی فکر ہوگی اتنی ہی وہ طنز و مزاح کی پست سے پست سطح تک اترے گا۔ اعلیٰ طنز و مزاح فن کار کی درّاکی، قوتِ مشاہدہ اور قوتِ اظہار کا مرہونِ منت ہوتا ہے۔ اس کے مسخرہ پن کا نہیں۔ طنز نگار یا مزاح نگار سر کے بل کھڑا ہو کر دوسروں کو ہنسانے کی کوشش کرنے کے بجائے صرف دیکھنے والی آنکھوں کے سامنے سے پردہ اٹھاتا ہے کہ وہ اِردگرد کی ناہمواریوں کو دیکھ سکیں اور ان کے مضحک پہلوؤں پر ہنس سکیں۔

ہنسنا سماجی اقدار کی مدد کے بغیر ممکن نہیں۔ ہم صرف سماجی اقدار سے انحراف پر ہنستے ہیں۔ ان چیزوں پر قہقہہ لگاتے ہیں جو سماج کے مروّجہ اور مسلّمہ طریق کے خلاف ہوں۔ اسی لیے یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ قہقہہ سماج کا تادیبی ہتھیار ہے۔ جب سماج تبدیلیوں کی زد میں ہو اور انتہاؤں کے درمیان جھول رہا ہو تو طنز و مزاح کو نیا تیکھا پن ملتا ہے اور قہقہے نئی رنگینی پاتے ہیں۔ اس اعتبار سے موجودہ

دور طنز و مزاح کے لیے بڑا موزوں ہے۔ پچھلے ۲۷ برس سے ہمارا پورا سماج ناہمواریوں کی زد میں ہے اور اکثر و بیشتر حالتوں میں ہم ان ناہمواریوں سے بے خبر ایک عجیب و غریب خوش فہمی میں مبتلا زندگی گزار رہے ہیں۔ کبھی کبھی اُن پر نظر پڑتی بھی ہے تو بے نیازانہ اُن سے گزر جاتے ہیں۔ اسی لیے اگر یہ کہا جائے کہ ہمارے دور کی سب سے بڑی قدر ہیپا کریسی یا منافقت ہے تو بے جا نہ ہوگا۔ ہم دیکھتے اور محسوس کرتے ہیں کچھ اور، اور کہتے اور لکھتے ہیں کچھ اور۔ اِن ناہمواریوں کو بے نقاب کرنے کے لیے جس سماجی آگہی کی ضرورت ہے اس کی پرچھائیاں ہمارے مزاحیہ ادب میں کہیں کہیں دکھائی دے جاتی ہیں گو ہمارا دور سوفٹ جیسے طنز نگار کے لیے امکانات رکھتا ہے۔

ہماری حالیہ روایت کا سب سے بڑا ستون ہیں رشید احمد صدیقی جنھوں نے طنز و مزاح کو تفکر و تامل کے آداب سکھائے۔ یہ تعجب کی بات نہیں کہ رشید احمد صدیقی غالبؔ کے عاشق و عارف ہیں کیونکہ ان کے طنز و مزاح میں وہی آزادروی اور دردمندی کی جھلک ہے جو غالبؔ کی شاعری میں موجِ تہ نشین کی طرح جاری و ساری ہے۔ رشید صاحب کے مجموعی کارنامے کا جائزہ الگ بحث ہے۔ ان کی اشارت، عبارت اور ادا کی رمز شناسی زیادہ ریاضت اور تفصیل چاہتی ہے۔ ادھر ان کے مضامین سنجیدہ تہذیبی مسائل کے لیے وقف رہے ہیں اور ان مسائل کی خشکی اور سنجیدگی کو مزاح کے لطیف سہاروں سے گوارہ بنانے کا ہنر ان کے ہاں خاص طور پر ابھرا ہے۔ جس کی توجیہ انھوں نے ایک بار نجی گفتگو میں بڑے دلچسپ پیرایے میں کی تھی۔ ذکر تھا ان کے ایک مجوزہ مضمون کا جو ہنوز لکھا نہیں گیا ہے۔ عنوان تھا "جو کر کیا نہ کرتا" بہ وزن "مرتا کیا نہ کرتا" موضوع یہ تھا کہ آخر مزاح نگار کو سنجیدہ تہذیبی اور سماجی امور پر قلم فرسائی کیا ضرور ہے۔ جواب یہ تھا کہ جب تاش کی بازی میں بادشاہ بیگم اور غلام سبھی کٹ جائیں تو جوکر ہی کو اپنا فرض ادا کرنا ہوتا ہے۔ یہ تو خیر رشید احمد صدیقی

کا روایتی UNDERSTATEMENT اور منکسر مزاجانہ توجیہ تھی لیکن اس سے یہ اندازہ لگانا دشوار نہیں کہ جو آگہی طنز و مزاح کے نقش و نگار کے پیچھے چھپی رہتی ہے وہ کیسی بے محابا، بسیط اور درد مندانہ ہے اور سماجی رنگ و آہنگ سے کیسی آگاہ اور باخبر ہے۔ نہایت دقیق مباحث اور موضوعات پر قلم اٹھاتے ہوئے بھی ان کا قلم طنز و مزاح کے گل کترتا جاتا ہے اور مزاح میں نئی گہرائی اور عجیب و غریب کیفیت پیدا کر دیتا ہے۔ "غالب، فن اور شخصیت"۔ "سلام ہو نجد پر"، "دل پھر طوافِ کوئے ملامت کو جائے ہے"۔ جامعہ ملّیہ اسلامیہ کے جلسۂ تقسیم اسناد کے خطبے کے بعض حصّے ان کی فکر و بصیرت کے علاوہ، مزاح نگاری کے بھی اعلیٰ ترین نمونے ہیں۔ ایک اور خصوصیت ان کی تحریروں میں رمز و علامت کے لطیف اور بلیغ استعمال سے پیدا ہوئی ہے جو پہلے کی تحریروں میں نایاب ہے۔ مثلاً ایک مضمون طلبا کی بدنظمی اور انتشار کے متعلق ہے۔ خاتمے پر اس نالے کا تذکرہ ہے جو یونیورسٹی اور مصنف کے گھر کے درمیان بہتا ہے اور جسے ہر بار کانووکیشن ختم ہونے کے بعد گھر جاتے ہوئے پار کرنا ہوتا ہے۔ اس نالے میں صاف شفاف پانی بہتا دیکھ کر ہمیشہ خیال آتا تھا کہ یہ پانی اگر گھر کے پائیں باغ کے پودوں اور پھولوں کو ملتا تو لہلہا اٹھتے۔ اس بار جب نالے پر سے گزرے تو اس نالے میں گندا اور متعفن پانی بہہ رہا تھا۔ خیال آیا کیسی خوش بختی ہے کہ ابھی تک پائیں باغ کے پھول اور پودے اس گندگی سے محفوظ ہیں۔

رشید احمد صدیقی کا طنز و مزاح اقدار کی تنقید پر مبنی ہے، وہ ہر قسم کے کوبڑ کا مذاق اڑاتے ہیں اور سماج میں ایک صحت مند توازن کے متلاشی ہیں۔ اس لیے ان کے مزاح میں فکری آہنگ سب سے زیادہ ہے۔ ان کی ہنسی صرف قہقہہ لگانے پر مجبور نہیں کرتی بلکہ بہت کچھ سوچنے سمجھنے پر آمادہ کرتی ہے وہ لفظوں کے رمز شناس ہیں اور ان کے سیاق و سباق کی تبدیلی سے طرح طرح کے لطیف پیرائے پیدا کر لیتے ہیں۔ اسی لیے شاید وہ اس دور کے تنہا

صاحبِ اسلوب انشا پرداز کہے جا سکتے ہیں۔ ان کی تقلید دشوار بلکہ ناممکن ہے۔ اسی راہ میں "چراغ تلے" کے مشتاق احمد یوسفی اور "مسرت کی تلاش" کے نظیر صدیقی کے علاوہ کسی کو کامیابی نہیں ہوئی ہے۔

طنز و مزاح کی روایت کے ایک اور اہم رکن ہیں۔ حضرت "آوارہ" جن کے مزاج میں سرشار کے کلاسک ناولوں کا سا انداز ہے۔ زبان دانی اور سماجی تصویر کشی، تہذیبی رنگا رنگی اور ہر موقعے اور ہر ماحول کی فضا آفرینی ان کا کمال ہے۔ حضرت آوارہ دورِ قدیم کی عکاسی پر بے مثال قدرت رکھتے ہیں اور حال میں ماضی کے وہ آئینہ خانے سجاتے ہیں جن کی چمک دمک اور آب و تاب مدتوں زندہ رہے، کبوتر بازی، پتنگ بازی پرانے مشاغل اور محفلیں، میلے ٹھیلے، اور تقریبیں، جیتی جاگتی آنکھوں کے سامنے سے گزر جاتی ہیں۔ قدیم طنز و مزاح کی روایت کی تشکیل میں دو اہم نام علی عباس حسینی اور ڈاکٹر عابد حسین کے بھی ہیں۔ حسینی صاحب افسانہ نگار کی حیثیت سے جانے پہچانے گئے۔ مگر "حکیم بانا" جیسے کردار بھی ان کی تخلیق ہیں۔ خوش دلی اور زندگی کی ناہمواریوں سے لطف لینا ان کا مشغلہ۔ عابد صاحب کی "بزمِ بے تکلف میں" بزمیہ رنگ بھی ہے اور بے تکلفی بھی۔ ان کے مزاح میں ایک باوقار اور پر لطف انداز موجود ہے جو شگفتگی اور تازگی قائم رکھتا ہے اور بہت کچھ سوچنے پر مجبور کرتا ہے۔

طنز و مزاح کا ایک اور رُخ کرشن چندر کی تحریروں میں سامنے آیا۔ پطرس اور شفیق الرحمٰن سے قطع نظر طنز و مزاح کو عہدِ جدید کا لب و لہجہ کرشن چندر ہی نے دیا۔ کرشن نے مزاح کو عصری زندگی کی فضا اور روزمرہ کے واقعات سے جا ملایا۔ یوں تو "ہوائی قلعے" میں بھی یہ رنگ چوکھا ہے مگر وہاں واقعات اور الفاظ کی مدد سے مزاح پیدا کرنے کی کوشش زیادہ ہے۔ "گدھے کی سرگزشت" میں کرشن چندر کا یہ رنگ ابھر کر سامنے آیا ہے۔ ہماری پوری سوسائٹی کیسی کیسی ناہمواریوں پر ... چادر ڈال کر چپ چاپ جی رہی ہے، اس کا کچھ حال

کرشن نے اپنے 'گدھے' کی زبانی بیان کیا ہے اور اس اوبڑ کھابڑ سماج کے مختلف گوشے بے محابا اپنے قارئین کی آنکھوں کے سامنے بے نقاب کر دیے ہیں۔ کرشن چندر نے مزاح کو TOPICAL بنا دیا اور اس کا رشتہ روزمرہ کے حادثات سے ایسا جوڑا کہ "گدھے کی سرگزشت" میں آج کے ہندوستان کی سرگزشت دکھائی دینے لگی۔

فکر تونسوی کے مزاحیہ مضامین بھی عصری زندگی کی ناہمواریوں پر مبنی ہیں۔ یوں تو "پیاز کے چھلکے" روزنامہ "ملاپ" کے مزاحیہ کالم سے شروع ہوئے لیکن بقولِ میر "یہی آخر کو ٹھہرا فن ہمارا" فکر کی وہ تحریریں بھی جو ان کالموں کے باہر شائع ہوئیں پیاز کے انھی چھلکوں کے طرز پر تھیں۔ سوسائٹی کے داخلی MECHANISM اور باہری رکھ رکھاؤ میں ایک عجیب و غریب قسم کا پر لطف تضاد ہے "دیتے ہیں دھوکا یہ بازی گر کھلا"۔ اسی تضاد کو فکر مزے لے لے کر بیان کرتے ہیں جیسے بلّی چوہے کو کھانے سے پہلے اس سے کھیلتی رہتی ہے۔ کچھ وہی انداز فکر کا ہے۔

سوسائٹی سے کھیل لینا یا اس کی بعض ناہمواریوں کو بے نقاب کرنا نسبتاً بے ضرر سا ہے۔ افراد اور وہ بھی نام اور پتے والے افراد کی ناہمواریوں کا تذکرہ خصوصاً اس وقت جب ان سے دوستی کا رشتہ بھی ہو نہایت جوکھم کا سودا ہے یوں تو شوکت تھانوی مرحوم نے "شیش محل" لکھ کر اس رسم کی بنیاد ڈالی تھی، پھر فرقت کاکوروی نے غالب کے قلم سے مختلف خطوط اپنے مختلف دوستوں کے نام لکھوا کر لطفِ سخن کا سامان پیدا کیا، لیکن اس روایت کو باقر مہدی پر یوسف ناظم کے مضمون اور مجتبیٰ حسین کے خاکوں نے آگے بڑھایا۔ باقر مہدی ہمارے دور کی آتش گیر شخصیتوں میں سے ہیں، جنھیں برتنے کے لیے سخت احتیاط لازم ہے۔ یوسف ناظم نے جراتِ رندانہ کے ساتھ ان کی شخصیت پر قلم اٹھایا اور ایسے ایسے خوبصورت جملے صرف کیے جو صرف انھیں کا حصہ تھے۔ ایم۔ ایف حسین پر مجتبیٰ حسین

کا مضمون بھی اسی نوع کا ہے، عارفانہ اور قلندرانہ۔ طنز و مزاح میں یادگار شخصیتوں کو نئی جہت بخشنے کا سہرا ان دونوں کے سر ہے۔ سیرت نگاری میں یہ تیکھا پن منٹو کے "گنجے فرشتے" کے بعد کم یاب ہے۔

طنز و مزاح کی روایت کی تشکیل میں ایک اور نہایت اہم نام فرقت کاکوروی کا ہے فرقت کے مزاح کا رنگ کلاسیکی ہے۔ سرشار انھیں عزیز ہیں اور "فسانۂ آزاد" کے جملوں کی تراش، مکالموں کا لکھنؤاپن اور کرداروں کا قلندرانہ انداز سب کچھ اسی ڈھب کا ہے۔ فرق ہے تو یہ کہ فرقت عہدِ جدید کے سانچے میں ان سب کو نرالے ڈھنگ سے ڈھال لیتے ہیں اور انھیں فرسودگی سے بچا لیتے ہیں فرقت ہنگامی موضوعات پر بے محابا لکھتے ہیں اور قدیم اور کلاسیکل روایات سے بہت کچھ اخذ و اختیار کرتے چلے جاتے ہیں۔

کنہیالال کپور کا فن طنز و مزاح کی ایک نئی جہت کا نام ہے۔ ہنگامی موضوعات سے کسی قدر بے نیاز ہو کر وہ انسانی فطرت کے دلچسپ اور متضاد پہلوؤں کی نکتہ رسی سے مزاح پیدا کرتے ہیں۔ ان کو شہرت ایک مضمون سے ملی جس کا عنوان تھا "غالب جدید شعرا کی محفل میں" لیکن ان کا فن محض پیروڈی کا نہیں بلکہ زیادہ گہری کاٹ اور زیادہ بلیغ نکتہ رسی کا ہے۔ جس کا ثبوت اردو کے بارے میں ان کے نہایت لطیف رمزیہ مضمون "برج بانو" اور بھارت یاترا پران کے چھوٹے سے مضمونچے سے دستیاب ہو سکتا ہے۔ "دو کو لڑانا" انسانی نفسیات سے ان کی دل بستگی کا مظہر ہے۔

یوسف ناظم جملوں کی تراش خراش اور لفظوں کی شوخی اور جملوں کے باہمی تضاد سے مزاح پیدا کرتے ہیں "سہرا" اور "آسمان سے کھجور میں" ان کے طرز کی بہترین مثالیں ہیں۔ پطرس سے اثر پذیری نمایاں ہے لیکن اس انداز میں کوشش اور آورد کی جگہ بے ساختگی اور آمد ہے مثلاً اس قسم کے جملوں میں :-

"دلی میں بسوں کی رفتار نہیں ہوا کرتی ان کی صرف اُفتاد ہوتی ہے۔"

"دلّی میں بس میں سفر کرنے کا سب سے زیادہ فائدہ وانٹیڈ قسم کے لوگوں کو ہوتا ہے۔ بس کے سفر میں حلیہ اتنا بگڑ جاتا ہے کہ آدمی پہچانا ہی نہیں جا سکتا۔ جرائم پیشہ لوگ بڑے مزے سے ایک روپیہ کا ٹکٹ لے کر دن میں گھوم سکتے ہیں (آسمان سے کھجور میں)

یوسف ناظم واقعات اور کرداروں کے بجائے ندرتِ احساس اور اندازِ بیان سے مزاح پیدا کرتے ہیں۔ ان کے مضامین ایک ایسے خوش دل انسان کا پتہ دیتے ہیں جس نے زندگی کے نشیب و فراز سے سمجھوتہ کر لیا ہے اور ستم ظریفی کو زندگی کا قانون مان کر سرد و گرمِ عالم سے لطف لے لے کر گزارنے کا عہد کر رکھا ہے۔

مجتبیٰ حسین اس دور کے سب سے نئے اور شاید سب سے اہم مزاح نگار کی حیثیت سے ابھر رہے ہیں۔ اب وہ پطرس بخاری کے روایتی "مرزا صاحب" کی گرفت سے کچھ آزاد ہو چلے ہیں۔ مزاحیہ خاکوں میں سید بن محمد اور ایم الیف حسین پر مضامین کے باوجود ان کے اچھے مضامین وہی ہیں جو سیرت نگاری اور واقعات نگاری کی ٹیاک سے آزاد ہیں۔ ابھی اس وادی میں انھیں اور بھی بے سہارا گھومنے کی ضرورت ہے جہاں بقول غالب "بہ سینہ می سپرم رہ اگرچہ پا خفت ست" کا مضمون صادق آتا ہے۔ مجتبیٰ حسین زندگی اور الفاظ کے پیچھے بنتی بگڑتی لطافتوں سے پیکر تراشی کا ہنر رکھتے ہیں اور طنز سے نہیں خوش دلی سے لطفِ سخن پیدا کر لیتے ہیں۔

احمد جمال پاشا ایک زمانے میں طنز و مزاح کی دنیا میں تیزی سے ابھرے۔ "رستم میدانِ امتحان میں"، "چائے کی پیالی" اور "مارشل لا" جیسے مضامین نے ایک دھوم مچا دی، مگر اس کے بعد ان کے موضوعات میں وہ تازگی اور طرزِ بیان میں وہ شگفتگی نہ رہی۔ تخلص بھوپالی کی "پاندان والی خالہ" اور "غفور میاں" بھی مدتوں مقبول رہے۔ لیکن ان کا سلسلہ نسب کچھ آگے نہ بڑھا۔ تخلص نے بھوپال

کی زندگی اور وہاں کے لب و لہجے کو بڑی بے ساختگی اور لطف کے ساتھ ابھارا تھا، ورا س کے امکانات ابھی باقی ہیں، خاص طور پر اس نئی زندگی کے پیش نظر جو بھوپال میں قدیم طرزِ حیات سے دست و گریباں نظر آتی ہے۔ وجاہت علی سندیلوی کے انشائیے لطف سے خالی نہیں اور ان کے طنز و مزاح میں خوشگوار تازگی بھی ہے اور سماجی معنویت بھی۔ مجیب سہالوی لکھنؤ کے متوسط طبقے کی زندگی سے طنز و مزاح کا ساز و سامان حاصل کرتے ہیں اور مضحک اور عبرت آموز کارٹونوں سے اپنے مضامین سجاتے ہیں۔ بھارت چند کھنّہ گھریلو زندگی کے مصور ہیں۔ ان کے ہاں لفظوں سے زیادہ اہمیت چھوٹے چھوٹے واقعات کو حاصل ہے۔ عموماً یہ واقعات مضحک نہیں ہوتے مگر سیاق و سباق کا انوکھا پن اور پیرایۂ بیان انھیں تازگی بخش دیتا ہے۔

سلمیٰ صدیقی کے بعض خاکے اور مضامین بھی مزاحیہ اسلوب کی اچھی مثالیں ہیں۔ ان کے علاوہ خواجہ عبدالغفور۔ نجم الحسن رضوی۔ نریندر لوتھر اور مسیح انجم کے نام بھی قابلِ ذکر ہیں۔

شاعری میں بھی طنز و مزاح کا چرچا پچھلے دس پندرہ برس میں خوب رہا، گو اعلیٰ شاعری یا اعلیٰ مزاح کے نمونے کم ہی ملتے ہیں۔ حصّہ نظم میں لے دے کر چند ہی مزاحیہ شاعر قابلِ اعتنا ہیں۔ ایک راجہ مہدی علی خاں، دوسرے فرقت اور تیسرے دلاور فگار اور پھر داہی۔ یوں شاد عارفی کے کلام کے تیر و نشتر بھی اسی زمانے کی یادگار ہیں اور مظفر حنفی نے "آپ سے ملیے" کا سلسلہ بھی اسی زمانے میں شروع کیا۔ انھوں نے اپنی شاعری میں شاد کے انداز کو برقرار رکھنے کی بھی کوشش کی، مگر یہاں مقصد طنزیہ یا مزاحیہ ہونے کے بجائے سنجیدہ ادب کو ایک نیا پیرایۂ بیان بخشنا معلوم ہوتا ہے۔ اس لیے ان کا تفصیلی ذکر کیا جائے تو سعادت حسن منٹو، راجندر سنگھ بیدی، عصمت چغتائی سے لے کر کیفی اعظمی تک سبھی کا ذکر لازم آئے گا کیونکہ اردو کے اکثر سنجیدہ فن کار اپنے فن میں طنزیہ اور مزاحیہ عناصر سے برابر

کام لیتے آئے ہیں۔

راجہ مہدی علی خاں کی شاعری سب سے زیادہ تیکھی اور بانکی ہے۔ وہ نوجوانوں کی زندگی سے موضوعات چنتے ہیں اور متوسط طبقے میں اقدار کی تبدیلی سے مزاح پیدا کرتے ہیں۔ ان کا محبوب موضوع نوجوان مرد اور عورتوں کی بدلتی ہوئی نفسیات ہے جو حالات کے ساتھ ساتھ نئے سانچوں میں ڈھلتی جاتی ہے اور نئے تضادات کو بے نقاب کرتی جاتی ہے۔ لڑکے لڑکیوں کے رشتے اخبارات کے ذریعے طے ہوتے ہیں اور لڑکے لڑکیاں امیدواروں کی موصولہ تصاویر پر تیکھے انداز میں تبصرہ کرتے جاتے ہیں۔ کبھی باپ بیٹے شراب خانے میں جھگڑتے ہیں اور بھول جاتے ہیں کہ دونوں ایک ہی گھر میں رہتے ہیں اور "فرحت" ایک کی بیوی اور دوسرے کی ماں کا نام ہے۔ نظم "راجندر سنگھ بیدی اور چور" بھی منظوم سیرت نگاری کے بہترین نمونوں میں شمار ہونے کے قابل ہے۔

فرقت پیروڈی نگار کی حیثیت سے بہت مشہور ہوئے۔ 'ناروا' اور 'مداوا' اور پھر قدمچے، ان کی پیروڈیوں کے مجموعے ہیں۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ ان کی مزاحیہ نظمیں ایک منفرد حیثیت رکھتی ہیں۔ علی گڑھ کے وقار الملک ہال پر ان کی نظم جس کا ٹیپ کا مصرعہ تھا، 'شاید یہ وی ایم ہال ہے'، یا انکم ٹیکس پر ان کی نظم ان کے تخیل کی اڑان، قدرتِ بیان اور لطافتِ احساس کی مظہر ہیں فرقت کی مزاحیہ شاعری میں عصری واقعات اور ادبی رجحانات سے ان کی واقفیت اور آگہی کا ثبوت ملتا ہے۔ مجید لاہوری اور سید محمد جعفری سے قطع نظر، اردو میں یہ لطفِ سخن فرقت ہی کا حصہ ہے

دلاور فگار ۱۹۵۵ء کے لگ بھگ "شاعرِ اعظم" نظم سے مشہور ہوئے لیکن جلد ہی انھوں نے موضوع اور پیرایۂ بیان دونوں میں وسعت پیدا کی اور قیامِ [illegible] نوجوانوں کی زندگی کی مختلف جہات کو موضوعِ سخن بنایا۔ کالج کی زندگی، تجربات

ومشاغل، امتحانات، کرکٹ میچ، انٹرویو، رومانی سرگرمیاں، غرض ہر قسم کے مسائل ومراحل ان کی قلم کی زد میں آئے اور طرح طرح کے نقش ونگار بناتے گزرے۔

واہی نے ادبی اور سماجی زندگی کی شعبدہ بازیوں کو اپنی جولاں گاہ بنایا مشاعرے ہوں یا جدید شاعری کی بے اعتدالیاں، نقاد اور تبصرہ نگاروں کی ادعائیت ہو یا محققین کی علمی موشگافیاں، ان سب کے مضحک پہلو واہی کا موضوعِ سخن ہیں۔ سیاست اور تہذیبی زندگی کی کروٹیں بھی انھیں متاثر کرتی ہیں۔ مگر ادب کی سماجیات اور ادیبوں کی نجی شخصیات سے ان کی دل چسپی زیادہ ہے۔ ان کی شاعری میں البتہ بھاری پن سا ہے جو شاید ان کے براہ راست اور بیانیہ لہجے کی وجہ سے ہوئی۔ اسی وجہ سے ان کی شاعری میں لہجے کی یکسانیت پڑھنے والوں کو جلد تھکا دیتی ہے اور مزاح کی شگفتگی کو بھی مجروح کرتی ہے۔

ایک اور مزاح نگار شاعر جو بہت کم لکھتا ہے مگر جب لکھتا ہے تو اچھا لکھتا ہے۔ قاضی غلام محمد ہے۔ ان کی مزاحیہ شاعری کا مجموعہ 'حرفِ شیریں' کے نام سے چھپ چکا ہے۔ پیروڈی ان کا خاص موضوع ہے۔ یوں بھی وہ اپنی مزاحیہ شاعری میں کلاسیکی پیرایۂ بیان میں لطفِ مزاح کو سمونے کی کامیاب کوشش کرتے ہیں۔ مثلاً غالب کی مشہور غزل 'پھر اس انداز سے بہار آئی' کی پیروڈی کا ایک شعر ہے۔

اب کے مردم شماری میں ہیں نے　　بے زبانی زبان لکھوائی

یا غالب کے دو مصرعوں سے پیروڈی کا مفہوم فراہم کیا گیا ہے۔

میں بھی منہ میں زبان رکھتا ہوں　　یاالٰہی یہ ماجرا کیا ہے

اس کے علاوہ ماچس لکھنوی ہیں جن کے صرف دو اشعار ہی ان کی ادبی شہرت کے لیے کافی ہیں:

~~اُف رے چالاکیاں، اُف رے مکاریاں~~

~~لومڑی کیا ہوئی مولوی ہو گئی~~

ڈومنی تو چل ہی دے گی گا بجا کے، لے کے نیگ
عمر بھر دولہا میاں ناچیں گے اس گانے کے بعد

ماچس نے اقبال کے "شکوہ و جواب شکوہ" کے بعض بندوں کی نہایت دلچسپ اور کامیاب پیروڈی بھی لکھی تھی جس کا صرف ایک بند درج ذیل ہے۔ عنوان ہے "شکوۂ شکر":-

تھے ہمیں ایک ترے معرکہ آراؤں میں   ناؤ بر لادکے بھیجا تجھے دریاؤں میں
کیک ہیں ڈھال کے پہنچایا کلیساؤں میں   گاڑے جھنڈے ترے ہر شہر میں ہر گاؤں میں
کہیں فہرست میں ہوتے جو جہاں داروں کی
تیرا دم بھرتے یوں ہی چھاؤں میں تلواروں کی

ہلال، سگار اور آفتاب لکھنوی کی مزاحیہ شاعری بھی لطف سے خالی نہیں ہے۔

ایک اور اہم جہت دکنی اردو میں مزاحیہ شاعری کا عروج ہے جس کی اچھی مثالیں سرور ڈنڈا۔ علی صائب میاں، حمایت اللہ اور سلیمان خطیب کی شاعری میں ملتی ہیں۔ سرور ڈنڈا اپنے دور کے مقبول ترین شعرا میں سے تھے اور ان کا دائرہ فن سماجی زندگی کے مختلف پہلوؤں پر محیط تھا۔ نچلے متوسط طبقے کی مایوسیاں اور ارمان، خوش فہمی اور بقراطیت، داخلی اور خارجی زندگی کا تضاد ان کی شاعری میں اُبھر کر سامنے آتا ہے۔ علی صائب میاں اور سلیمان خطیب کے ہاں زبان کا اٹ پٹا پن اور اندازِ بیان کا تیکھا پن عجیب لطف پیدا کر دیتا ہے۔

اس ضمن میں زندہ دلانِ حیدرآباد کی خدمات کا ذکر بے محل نہ ہوگا جنھوں نے طنز و مزاح کی طرف ادبی دنیا کی توجہ مبذول کی کرشن چندر اور راجندر سنگھ بیدی سے خطباتِ صدارت لکھوائے۔ طنز و مزاح کے قابلِ قدر مجموعے شائع کیے اور خوش طبعی کو سکۂ رائج الوقت بنا دیا۔

طنز و مزاح کے اس مختصر سے جائزے کے بعد چند مسائل پر غور کرنا لازم

ہے۔ اول یہ کہ اس پورے دور میں طنزیہ اور مزاحیہ ادب کی ادبی قدر و قیمت کیا ہے۔ دوسرے یہ کہ اس دور کے طنز و مزاح نے موضوع، نفس مضمون اور پیرایۂ بیان کے نقطۂ نظر سے اپنے پیش رو ادب میں کیا اضافہ کیا ہے طنز و مزاح کا ایک بالواسطہ فائدہ یہ ہے کہ فلسفے کے علاوہ شاید ہی کوئی مضمون طنز و مزاح سے زیادہ الفاظ شناسی پر زور دیتا ہو۔ مزاح نگار کو تمام دوسرے فن کاروں سے زیادہ لفظ کا مزاج شناس ہونا پڑتا ہے کیونکہ اس کا سارا کاروبار الفاظ کے بدلتے ہوئے SHADES اور مفاہیم پر ہے۔ اس لحاظ سے الفاظ کے معانی، فضا اور تلازموں میں جو توسیع "ہجویاتِ سودا" "کلیاتِ اکبر" اور "مضامینِ رشید" سے ہوئی وہ اس پیمانے کی سنجیدہ تصانیف کے بس کی نہ تھی۔ طنز و مزاح میں الفاظ محض معنی ادا کرنے یا فضا پیدا کرنے یا تلازموں کا سلسلہ قائم کرنے کے کام نہیں آتے بلکہ خود دنیائے مزاح ہوتے ہیں۔ کبھی ان کے مفاہیم کا باہمی اختلاف، کبھی ان کے تلازمے اور مفہوم کا تضاد، کبھی سیاق و سباق میں ان کی بدلتی ہوئی معنویت مزاح پیدا کرتی ہے، تو کبھی ان کا صوتی آہنگ کام میں لایا جاتا ہے۔ اس اعتبار سے اس دور کے طنز و مزاح نے زبان اور بیان کی توسیع میں خاطر خواہ حصہ لیا ہے۔ مثلاً رشید احمد صدیقی کے مضمون "ایک سڑک، ایک ستون، ایک اسکول" کے یہ جملے ملاحظہ فرمائیں:۔

"جہاں تک حافظہ ساتھ دیتا ہے سڑک کا اہتمام لگنے سے پہلے یہ میک موہن لائن قسم کی کوئی چیز تھی، کبھی موجود کبھی موہوم یہاں وہاں ہر جگہ بقولِ غالب "سیمیا کی سی نمود" یہ سمجھو نہ معلوم نہیں کب سے چلا آرہا ہے کہ آس پاس کے بسنے والے اس پر کوڑا کرکٹ اور دور دراز رہنے والی بھنگنیں آنکھ بچا کر کبھی آنکھ میں دھول جھونک کر اس پر غلاظت ڈال دیا کرتی تھیں۔

جن کو مرغیاں اور آنے جانے والے روندتے، بکھیرتے یا ہموار کرتے رہتے۔ کبھی کبھی یہ دونوں بھی اس پر کچھ گفتنی باتی ناگفتنی کا اضافہ کر دیا کرتے"

اسی ایک ٹکڑے میں علاوہ "جہاں تک حافظہ ساتھ دیتا ہے"، "سڑک کا اہتمام لگنے سے پہلے" جیسے پرلطف ٹکڑوں کے معنی اور لطف میں جو توسیع ہوئی ہے اس سے قطع نظر غالب کے مصرع "سیمیا کی سی نمود" اور اکبر کے مصرع "گفتنی درج گزٹ، باتی جو ہے ناگفتنی" کو جو توسیع معنیٰ ملی ہے اور میک موہن لائن کی سیاسی اصطلاح کی جو ادبی آبادکاری ہوئی ہے اور آنکھ بچانے اور آنکھ میں دھول ڈالنے کے محاورے کے جو دو سیٹ بقولِ غالب مقابل اور متقابل آئے ہیں، وہ مزاحیہ ادب کے الفاظ اور اسلوب دونوں کو پہنائی بخشنے کی مثال ہیں۔

نظم میں جس طرح شاد عارفی نے روزمرہ کی بول چال کی زبان کو شاعری میں ڈھال دیا ہے یا راجہ مہدی علی خاں نے جس روانی اور بے ساختگی سے مکالمے اور "گزارشِ احوالِ واقعی" کو شاعری کا روپ دے دیا وہ قابلِ غور ہے۔ ممکن ہے یہ روزمرہ کا لہجہ بعض کو "سوقیانہ" لگے لیکن اس کا بھی اپنا ایک لطف اور اہمیت ہے۔ "دو شرابی" کے مکالمے اس کی مثال ہیں۔ فرقت کی شاعری میں زبان کا نیا آہنگ دوسرے روپ میں ہے۔ خاص طور پر ان کی پیروڈیوں میں یہ طنزیہ رنگ لطف دے جاتا ہے۔

ادبی قدر و قیمت کے اعتبار سے اس دور کا طنزیہ اور مزاحیہ ادب یقیناً اپنے دورِ پیشیں کے مقابلے میں کم تر ہے۔ یہ دور طنز و مزاح کے پانچ نادروں کا دور نہیں ہے۔ پطرس، عظیم بیگ، فرحت اللہ بیگ، شوکت تھانوی اور رشید احمد صدیقی جیسی دیو قامت شخصیتیں ہر دور میں پیدا نہیں ہوتیں۔ ان میں رشید احمد صدیقی کا اسلوب ہنوز تازگی اور شگفتگی کا امین

ہے۔ بایں ہمہ اس دور میں واقعاتی اور بیانیہ مزاح کے بجائے سماجی اور تہذیبی زندگی کی عکاسی سے مزاح پیدا کرنے کا رواج عام ہوا ہے۔ اب زور واقعات اور کردار کے بجائے اندازِ بیان اور الفاظ اور محاورے کی تراش خراش اور موڑ پھیر پہ ہے۔ رمزیہ اسلوب نے اس میں اور لطف پیدا کیا ہے۔ موضوعِ بیان کے اعتبار سے بھی طنز و مزاح میں گھریلو دنیا کی بہ نسبت اب زور سماجی زندگی کے رُخ پر زیادہ ہوا ہے۔ ہماری شاعری ذات کے تنگنائے کی طرف چلی ہے تو ہمارا طنز و مزاح ذات اور گھر سے باہر نکل کر سماج کی طرف گامزن ہوا ہے۔ یہ فالِ نیک ہے۔ اس راستے سے آگہی اور بصیرت تک رسائی ممکن ہے جو شاید ہمارے طنزیہ اور مزاحیہ ادب کو عصری حسیت سے ہم کنار کر سکتی ہے اور اس میں نئے اسلوب ہی نہیں۔ نئی پہنائی اور نئی وسعت لا سکتی ہے۔

اپریل ۱۹۷۴ء

سچّی جدیدیت، نئی ترقی پسندی

یادش بخیر ۱۹۳۶ء سے قبل کا اردو ادب رنگا رنگ میلانات کا آئینہ خانہ تھا لیکن اقبال اور پریم چند کے سماجی شعور اور حقیقت پسندانہ رجحانات کو نظر انداز کر دیا جائے تو اُن میں سب سے غالب رنگ رومانی جذباتیت ہی کا نظر آتا ہے۔ یہ رومانی جذباتیت فرد کے ایک نئے تصور سے سرشار ہے، فرد کو پیمانۂ اقدار سمجھ کر انفرادی آرزومندی کی تکمیل کا ارمان رکھتی ہے اور اس راہ میں جو رکاوٹیں آتی ہیں ان سے ٹکراتی ہے۔ اسی راستے سے ہوتی ہوئی وہ سماجی انقلاب کی ضرورت مذہب، قانون، نظام اخلاق، جنسی آزادی، سماجی انصاف اور مساوات کے تصورات تک پہنچتی ہے۔

اسی لیے کچھ ہی عرصے بعد ترقی پسندانہ تصورات کے زیرِ اثر کچھ اس کے ملین سے قبل ہی رومانی شاعر اور انشا پرداز رومانی گھن گرج، طرزِ بیان کی آراستگی اور شعریت اور انفرادیت کے بھرپور اظہار کو تھوڑا بہت سماجی رنگ بھی دینے لگے یعنی ادیبوں میں جذباتی بغاوت شروع ہوئی۔ قاضی عبدالغفار (یلدرم، حجاب امتیاز علی اور نیاز کے برخلاف) رومانی سرمستی اور جوش کو "لیلیٰ کے خطوط" میں سماجی اصلاح کا رنگ دیتے نظر آتے ہیں۔ جوش مناظرِ فطرت سے آگے بڑھ کر انقلاب کے زمزمے گانے لگے اور ایک منزل پر اختر شیرانی جیسا

خالص رومانی شاعر بھی "اٹھ ساقی اٹھ تلوار اٹھا" کے نغمے الاپنے لگا۔

اس جذباتی بغاوت کے پیچھے سماجی تبدیلی کا وہ زبردست جذبہ کارفرما تھا جو جاگیردارانہ نظام کی دقیانوسیت اور فرسودگی کے شکنجوں کو توڑ کر آگے نکلنا اور کھلی ہوا میں سانس لینا چاہتا تھا۔ چنانچہ انجمن ترقی پسند مصنّفین کے قیام کے وقت بھی نئے لکھنے والوں کا جو گروہ انجمن کے گرد جمع ہوا، اس میں بڑی تعداد انھیں برگشتہ مزاج نوجوانوں کی تھی جن کے دل میں جاگیردارانہ سماج کی تبدیلی کی زبردست خواہش موجزن تھی۔

سماجی تبدیلی کی یہ زبردست خواہش مذہب بیزاری، جنسی آزادی، فحاشی، عریانی، نظام اخلاق سے بغاوت اور سیاسی آزادی کی تڑپ کی شکل میں اور تکنیک کے میدان میں قافیے اور ردیف کی پرانی ترتیب سے بغاوت کر کے آزاد اور معریٰ نظم کے چلن کی شکل میں ظاہر ہوئی۔ یہ بات محض اتفاقی نہیں ہے کہ ترقی پسندی کے ابتدائی دور میں جو اعتراضات عائد کیے گئے وہ زیادہ تر ترقی پسندوں کی مذہب بیزاری، جنسی آزاد روی، فحاشی، عریانی اور آزاد نظم کی بنا پر کیے گئے تھے۔ "انگارے" کی ضبطی بھی زیادہ تر مذہب کی تضحیک اور فحاشی کی بنا پر عمل میں آئی تھی۔ "ناروا" کے اعتراضات کا مرکز بھی یہی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ ابتدا میں راشد، میراجی، منٹو اور حسن عسکری بھی اپنے کو اسی گروہ سے متعلق سمجھتے تھے کیونکہ وہ ترقی پسندوں کے مثبت نظریوں سے متفق نہ ہوتے ہوئے بھی ان کی بُت شکنی، باغیانہ مزاج جاگیردارانہ دقیانوسیت سے ٹکراؤ اور سماجی تبدیلی کی زبردست خواہش سے ضرور متفق تھے۔ گویا وہ سماجی تبدیلی کے موید تھے۔ مگر سماجی تبدیلی کی سمت کے بارے میں اختلاف رکھتے تھے۔

بعد کے دور میں ترقی پسندوں پر جو اعتراض کیے گئے ان کا رُخ سیاست کی طرف زیادہ تھا۔ یہ خطابت اور سیاسی پروپگنڈے کے الزامات تھے۔ یقیناً سبھی ترقی پسندوں کی تخلیقات ہر قسم کی کوتاہیوں سے پاک نہیں تھیں۔ اس میں بھی

شک نہیں کہ ترقی پسندوں میں بہت سے فن کار رومانیت کی راہ سے ترقی پسندی تک پہنچے تھے، اس لیے ان کا لہجہ رومانی اور جذباتی تھا اور حقیقت پسندی کا پرتو رومانیت کے مقابلے میں کسی قدر مدھم ہی تھا۔ کرشن چندر کے افسانے مجاز کی نظمیں مخدوم اور سردار، جاں نثار اختر سے لے کر ساحر تک سبھی کی شاعری رومانی جذباتیت کی راہ سے ترقی پسندی اور انقلاب تک پہنچی تھی۔ انتہا یہ ہے کہ خود فیض[1] بھی جو ہمارے ترقی پسند شعرا میں سب سے کامیاب کہے جا سکتے ہیں خیال اور جذبے کے براہ راست اظہار میں شعریت پیدا نہیں کر سکے اور خیال کی باطنی (Intensity) رعنائی کے بجائے غزل کی ایمجری اور عشقیہ رنگ و آہنگ سے سجا بنا کر اپنی باتیں اشعار میں پیش کرتے رہے۔ یعنی ہماری شاعری میں حقیقت پسندانہ واقفیت اور قطعیت Exactness [ملحوظ رہے کہ قطعیت تعمیم کی مخالف نہیں] اور رومانی آراستگی کے بغیر تجربے کی آگ میں تپتی ہوئی زندہ حقیقتوں کو براہ راست پر تاثیر انداز میں جوں کا توں پیش کرنے کا ہنر یہاں بھی کم یاب ہے جس سے ثابت ہوتا ہے کہ ترقی پسند آرٹ پر جذباتیت کا غلبہ زیادہ تھا سائنٹیفک فکر کا کم۔ خطابت اور براہ راست تخاطب کی تکنیک میں یہ رومانی گھن گرج زیادہ تسکین پاتی تھی۔

پھر ۱۹۴۷ء آیا اور اس کے بعد ۱۹۵۳ء۔ اس دور میں پہلے ترقی پسندی نے انقلابی رُخ اپنایا اور بعد میں مفاہمت کا۔ ترقی پسندوں کا انقلابی آہنگ مدھم پڑ گیا۔ عوامی تحریکیں بھی بہت کچھ ٹھنڈی پڑ گئیں۔ ہندو ترقی پسندوں کے بھی ہیرو بن گئے اور آخر کار ترقی پسندوں میں سماجی تبدیلی کی خواہش کے بجائے Establishment کا حصّہ بننے کا ارمان زیادہ بیدار ہوتا نظر آنے لگا وہ تمام "جمہوری"

---

[1] فیض کی نظموں میں انقلاب کی تصویر بھی عشقیہ رنگ میں کھینچی گئی ہے۔ وہ اپنی بات کو حقیقت پسندانہ قطعیت سے کہنے کے بجائے رومانی رنگ میں ڈبو کر کہتے ہیں۔ مثلاً "موضوعِ سخن" اور "دو عشق" میں"

ادارے مجلس آئین و اصلاح و رعایات و حقوق، وجود میں آئے جن کا اقبال نے کبھی آزادی کی نیلم پری کے ساتھ تذکرہ کیا تھا۔ پھر سب سے کاری حملہ جھوٹی قوم پرستی کا ہوا جس کے اثر سے بڑے بڑے دیانتداروں کی دیانت گہنا گئی۔ "وطن پرستی" کے نام پر قومی عصبیت، جارحیت، امن دشمنی اور قومی یکجہتی کے نام پر اقلیتوں کی زبان، تہذیب اور وجود کو خطرے لاحق ہونے لگے۔ غرض ادیبوں کے مورچے پر اب سماجی تبدیلی کے مجاہدوں کے قافلہ کا گماں نہ ہوتا تھا ارباب اقتدار کے معذرت خواہوں کا شبہ کبھی کبھی البتہ ہونے لگتا تھا۔ اس مجاہدانہ ولولے کے زوال کا عکس سردار جعفری۔ کیفی۔ مخدوم۔ ساحر سبھی کی نظموں میں دکھائی دیتا ہے۔[1]

اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ نئی ابھرنے والی سماجی تبدیلی کے لیے بے قرار نسل سے ترقی پسندوں کا رشتہ ٹوٹ گیا۔ پچھلے لگ بھگ پندرہ سال میں نئی نسل پر نظریاتی طور پر اثر پذیر ہونے کا موقعہ نہیں ملا وہ نئے احساس کو کوئی سائنٹیفک بنیاد نہ دے سکے۔

ان پندرہ سال میں ہندوستان ایک مقام پر نہیں رہا۔ صنعتی معاشی اور

---

[1] گفتگو کے شمارہ ۱ سے ایک نظم کے کچھ اشعار ملاحظہ ہوں:-

اک یہی سوزِ نہاں کل مرا سرمایہ ہے
دوستو میں کسے یہ سوزِ نہاں نذر کروں

کوئی قاتل سرِ مقتل نظر آتا ہی نہیں
کس کو دل نذر کروں اور کسے جاں نذر کروں

تم بھی محبوب مرے تم بھی ہو دلدار مرے
آشنا مجھ سے مگر تم بھی نہیں تم بھی نہیں

ختم ہے تم پہ مسیحا نفسی چارہ گری
محرمِ دردِ جگر تم بھی نہیں تم بھی نہیں

~~ایک کے بعد خدا ایک چلا آتا تھا~~
~~کہہ دیا عقل نے تنگ آ کے خدا کوئی نہیں~~

(کیفی اعظمی)

سردار جعفری کا شعر ہے:-

خونِ سر بہہ گیا نیند آ گئی دیوانوں کو
بارشِ سنگ سے طوفانِ شرر سے پہلے

تہذیبی حیثیت سے صورت حال بہت کچھ تبدیل ہوئی، بڑے بڑے کارخانے اور بند بنے زمینداری ختم ہوئی، سرمایہ داری نظام کی نشوونما ہوئی، پنج سالہ منصوبے بنے غیر ملکی امداد حاصل کی گئی جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ پندرہ سال میں ہندوستان، برطانیہ امریکہ اور یورپی ممالک کے مقابلے میں غیر ترقی یافتہ ہونے کے باوجود ایشیا میں جاپان کے بعد صنعتی طور پر سب سے زیادہ ترقی یافتہ ملک بن گیا۔

ہندوستان میں ترقی پذیر سرمایہ دارانہ نظام کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ یہاں سرمایہ دار طبقے نے جاگیرداری نظام کو جڑ سے اکھاڑے بغیر اس میں چند فروعی تبدیلیاں کرکے اس سے سمجھوتہ کرلیا جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ایک طرف تو ابھی تک ہماری دیہی معیشت پورے طور پر مشینی ٹریکٹر اور بڑے سرمایہ دارانہ فارموں کی شکل میں نہ ڈھل سکی اور اس کے مخصوص فرسودہ تصورات اور توہمات برقرار رہے۔ دوسری طرف شہروں میں بھی اس نے چھوٹے دکاندار اور دلال طبقے سے سمجھوتہ کرکے سرمایہ داری کے زیرسایہ صنعتی ترقی کی رفتار پوری تیزی اور تندہی کے ساتھ آگے نہیں بڑھنے دی۔ معیشت اور معاشرت کے اعتبار سے اس کے معنی یہ تھے کہ ایک طرف تو قدیم جاگیردارانہ نظام کی فرسودہ قدروں کی پیدا کردہ گھٹن کے ساتھ ساتھ سرمایہ دارانہ صنعتی نظام کے پیدا کردہ تشنج نفسا نفسی اور مفاد پرستی کا ان پر اور اضافہ ہوگیا گویا اس وقت ہندوستان کا دانشور طبقہ خود کو دہری گھٹن کا شکار محسوس کرنے لگا۔

ماہرین اقتصادیات یہ بھی کہتے آتے ہیں کہ جب کوئی ملک پہلے پہل سرمایہ داری نظام کے ماتحت صنعتی ترقی کے زبردست امکانات سے دوچار ہوتا ہے تو مالی منفعت حاصل کرنے کے لیے دوڑ بھی بہت سخت ہوجاتی ہے۔ نئے گروپ بنتے ہیں، رشوت خوری، کنبہ پروری، قبیلے علاقے اور زبان کی بنیاد پر گروہ بندی شروع ہوجاتی ہے ہر طرح کا کرپشن عروج پانے لگتا ہے نظام اخلاق متزلزل ہوتا ہے اور ذاتی مفاد پرستی ہی سب سے بڑی قدر بن جاتی ہے۔ مروت، محبت، دوستی، اخلاق، برادری، انسانیت۔

سب کچھ اس میزان پر تل جاتا ہے۔ اس بات کو ۱۸۴۸ء میں مارکس اور انیگلز نے کیونسٹ مینی فسٹو میں اس طرح ادا کیا تھا۔

" سرمایہ داری نے تمام سامنتی، جاگیر دارانہ اور آدرش وادی رشتوں کا خاتمہ کر ڈالا۔ اس نے بڑی بے رحمی سے ان تمام متنوع بندھنوں کو توڑ ڈالا جو انسان کو اپنے سے فطری طور پر " برتر " انسانوں سے باندھتے تھے [یعنی اب وہ محض نسل، خون، قبیلہ یا خاندان میں پیدا ہونے کی وجہ سے کسی دوسرے کا غلام نہ تھا۔ نسلی برتری کا چلن ختم ہوا۔ م۔ح] اور اس نے انسان اور انسان کے درمیان برہنہ ذاتی مفاد اور روپیہ کے بے رحمانہ رشتے کے علاوہ اور کوئی رشتہ باقی نہیں رہنے دیا [یعنی اب دولت، عزت اور جاہ دوستی اور مروت غرض سب اقدار کی بنیاد بن گئی م۔ح] اس نے مذہبی جوش کے اعلیٰ ترین سماوی انبساط آفرینیوں کو، جنگ جوئی کے عہد کے جواں مردانہ جرأت اور خروش کو، نیم متمدن جذباتیت، سبھی کو ذاتی مفاد کے جوڑ توڑ کے ٹھنڈے دھارے میں غرق کر دیا۔ اس نے ذاتی کمال کو زر مبادلہ کی قدر میں تبدیل کر دیا اور لاتعداد ناقابلِ شکست تسلیم شدہ آزادیوں کی جگہ صرف ایک بے ضمیر آزادی، فری ٹریڈ (تجارت کی آزادی) کو قائم کیا۔ ایک لفظ میں اس نے ہر قسم کے مذہبی اور سیاسی التباسات میں چھپے ہوئے استحصال کی جگہ ننگے، بے شرم، براہ راست اور وحشیانہ استحصال کو رائج کیا۔

سرمایہ داری نے ہر اس پیشے کو جو اب تک معزز اور قابلِ احترام سمجھا جاتا ہے اور عزت اور رعب کا حامل سمجھا جاتا تھا اس کے نور سے محروم کر دیا۔ اس نے طبیب، وکیل، مذہبی پیشوا، شاعر، سائنس داں سبھی کو اپنے تنخواہ داروں میں تبدیل کر دیا۔ "

(۱۹۶۶ اڈیشن ص ۴۳ و ۴۴)

اس صورت حال میں چند باتوں کا اور اضافہ کیجیے۔ یہ شاید یاد دلانے کی ضرورت نہیں کہ تعلیم کا دائرہ نسبتاً وسیع ہونے اور شہروں میں صنعتی مراکز کھل جانے کی وجہ سے دیہات میں رہنے والے کسانوں کے بچے شہروں میں تعلیم پانے لگے اور یہاں تعلیم پا کر ان ہی شہروں میں روزگار ڈھونڈھنے لگے۔ شہر ان کے لیے محض دفتر یا کارخانے سے عبارت نہ تھا، بلکہ صنعتی زندگی کی برکتوں کا مرکز تھا۔ یہاں کے ہوٹل، ریسٹوران، جگمگاتی شاہراہیں، کلب، کافی ہاؤس، سینما، فلیش کی آماج گاہ تھے۔ یہاں عورت زیادہ دل فریب اور جنسی ترغیب زیادہ مسحور کن تھی۔ مقابلے کی اس دنیا میں وہ اس زندگی کی ساری نعمتوں کو چاہے بغیر نہ رہ سکتے تھے گو انھیں پالینا ان کے بس میں نہ تھا۔ وہ نہ تو قناعت کی مدد سے اس موہ مایا سے دامن کشاں گزر سکتے تھے نہ اسے پا سکتے تھے البتہ اس کے حصول کی دیوانہ وار کوشش میں مقابلے کی اس دنیا میں اپنے دوست احباب کے ساتھ اس دوڑ میں شامل تھے اور ایک دوسرے کے حریف اور مدمقابل تھے۔ گھربار گاؤں اور خاندان سے رشتے پہلے ہی کٹ چکے تھے، اب دوست احباب سے بھی مقابلہ تھا — بھلا "ہمتوں کی پستی اور شوق کی بلندی" کے قتیل اس نوجوان کی تنہائی کا کیا ٹھکانہ تھا!

دانش ور اور فن کار چونکہ زیادہ حساس ہوتا ہے، لہٰذا اس کی حالتِ زار اور بھی زبوں تھی۔ ایک طرف تو وہ تمام اعلیٰ انسانی قدروں کا ماتم گسار تھا جن کی پرستش میں اس نے اپنا خون جگر جلایا تھا، دوسری طرف وہ دیکھ رہا تھا کہ تقریباً سبھی ذرائع اظہار ریڈیو، ٹیلی وژن، اخبارات، رسائل، مطابع، اشاعت گھر، ادبی جماعتیں، ساہتیہ اکاڈمیاں — حکومت یا بڑے سرمایہ داروں کے قبضے میں جا چکے ہیں یا ان کے زیرِ اثر اور تابع فرمان ہیں۔ مثلاً

ہندی میں دھرم یُگ - دِن مان ڈالمیا کے اور "ہندستان" برلا کی سرمایہ دارانہ سلطنت کے مطیع ہیں۔ ساہتیہ اکاڈمیاں سرکاری ادارے ہیں۔ اور اگر کوئی فن کار ایسے خیالات کا اظہار کرے تو ان ، سرمایہ دار اور موجودہ صورتِ حال کے محافظوں کے [یعنی سماجی تبدیلی کے دشمنوں کے] لیے خطرناک ہوں تو اس کے لیے اظہار و ترسیل کے سارے دروازے بند ہیں۔

اردو والوں کے لیے یہ صورت نہ تھی ، مگر اس سے زیادہ خطرناک شکل درپیش تھی۔ اردو اقلیت کی زبان ہونے کے باعث اکثریت کے غیظ و غضب کا شکار تھی۔ اُردو کو ہندی کے لیے خطرہ سمجھا جارہا تھا اور اسے ملک کی قومی "مرکزیت" کے منافی قرار دیا جارہا تھا۔ اس کی تعلیم محدود ہوتی جارہی تھی۔ رسالے دم توڑ رہے تھے اور اشاعت گھر بند ہو رہے تھے۔ اور یہ صورتِ حال ہنوز قائم ہے۔ اردو لکھنے والا نہیں جانتا کہ اس کی زبان کا مستقبل کیا ہے اور مستقبل کی ضمانت حاصل کرنے کے لیے وہ کس کی مدد چاہے ؟ کیونکہ سرمایہ دار طبقہ ، قوم اور قومی مفاد [یعنی سرمایہ داری کی تاجرانہ مصلحتوں اور جبری انتظامی اور لسانی وحدت کے پیشِ نظر] اقلیت کی زبان اور اس کے کلچر کی قربانی چاہتا تھا۔ اس صورت میں اس اقلیتی زبان اور تہذیب کی حمایت کرنے والی کوئی طاقت اسے سرمایہ داری نظام کے دائرے میں رہ کر دکھائی نہ دیتی تھی اور ارباب اقتدار کے اس غیر منصفانہ رویے سے ٹکر لینے یا اسے تبدیل کرنے کی اسے کوئی صورت نظر نہ آتی تھی۔

اشتراکیت اور محکوموں اور مظلوموں کے بین الاقوامی اتحاد اور انقلابی تصورات سے جو امیدیں وابستہ تھیں وہ سوویت روس میں تحریف پسندی کی تحریک کے عروج سے ختم ہوگئیں۔ اب سوویت روس بھی ہندوستانی حکومت اور ارباب اقتدار کے مدح سراؤں میں تھا اور ہندوستان کے اشتراکی بھی اُن کے

ہم نوا تھے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ گھٹن اور بڑھی بے یقینی[1]، تشکیک اور cynicism بیزاری اور عام ہوئی، راستے گم اور روشنی ندارد مگر سماجی تبدیلی کی خواہش بے پناہ، اضطراب بے پایاں!!

اس صورت حال میں صرف نوجوان ادیب ہی نہ تھے بلکہ نامور اور مستند ترقی پسند ادیب بھی شریک تھے۔ اس صورتِ حال میں، اور خصوصاً کسی زبردست عوامی انقلابی تحریک کی غیر موجودگی میں فن کاروں اور دانش وروں میں چار قسم کے گروہوں کا پیدا ہونا کسی قدر لازمی تھا۔

پہلا گروہ ان ادیبوں کا تھا جنھوں نے اربابِ اقتدار سے کچھ شرطوں کے ساتھ یا غیر مشروط سمجھوتہ کر لیا۔ وہ اربابِ اقتدار کا حصہ بن گئے یا حاشیہ نشینوں کی صف میں شریک ہو گئے۔ قومیت، وطن دوستی، یک جہتی وغیرہ کے تصورات انھوں نے اپنے اوپر اوڑھ لیے اور مطمئن ضمیر کے ساتھ ان کا فن کارانہ وجود سو گیا اس طبقے سے سر دست کوئی بحث نہیں۔

دوسرا گروہ ان ادیبوں کا تھا جو ترقی پسندی کے تقریباً سبھی مثبت پہلوؤں سے اتفاق کرتے تھے مگر انھوں نے صرف مخصوص موضوعات پر مخصوص سیاسی حکمت عملی پر لکھنے کو ترقی پسندی نہیں سمجھا۔ ان کے نزدیک ترقی پسندی سماجی تبدیلی کی ایک ایسی مثبت آگہی کا نام تھا جو فرد اور جماعت کے صحت مند استحصال پر مبنی موجودہ نظام کو تبدیل کرنے کی خواہش پیدا کر سکے۔ وہ انسان کی عظمت کے بھی قائل تھے، سماجی مساوات کے بھی اور انصاف اور عدل کے بھی — البتہ

---

[1] "ایک خواب اور" کا دیباچہ ان الفاظ سے شروع ہوتا ہے۔

"خواب اور شکستِ خواب اس دور کا مقدر ہے"

اور پہلی نظم کا ایک شعر ہے :-

در بدر ٹھوکریں کھاتے ہوئے پھرتے ہیں سوال
اور مجرم کی طرح ان سے گریزاں ہے جواب (سردار جعفری)

انھوں نے اپنے ان خیالات اور جذبات کو مخصوص موضوعات کے سہارے ظاہر کرنے کے بجائے ...... واردات کی شکل میں ذاتی تجربہ بنا کر پیش کیا اور پرانے براہ راست خطیبانہ طریقے کے بجائے، مختلف تکنیک اور ڈکشن کے تجربے کیے۔ ترقی پسندی ایک نقطۂ نظر، ایک ہمہ گیر تصورِ حیات کا نام ہے۔ وہ ایک نقطہ، فارمولا یا مذہب نہیں سائنٹیفک اندازِ نظر ہے اور اس اندازِ نظر سے زندگی کا چھوٹا سے چھوٹا تجربہ بھی دیکھا جا سکتا ہے اور سیاسی حکمتِ عملی کا کوئی زاویہ بھی۔ مسئلہ اس آگہی اور Sensibility اور ارتعاش کو پیش کرنے کا ہے اسے پیش کرنے کا موضوع اور اسے پیش کش کا طریقہ البتہ مختلف ہو سکتا ہے۔

یہ بات قابلِ لحاظ ہے کہ خود ترقی پسند شعرا اور افسانہ نگاروں کا ڈکشن، ان کے موضوعات اور تکنیک کلیتاً یکساں نہیں رہی ہے۔ فیض کا انداز سردار جعفری سے مختلف رہا ہے۔ فیض نے خطابت اور براہ راست تخاطب کو اختیار نہیں کیا، یہی فرق کرشن چندر اور بیدی کے افسانوں میں ہے۔ اس کے علاوہ جہاں تک تکنیک کے تنوع کا سوال ہے فیض پہلے شاعر ہیں جو اردو میں Transferred epithet کا استعمال کر کے اثر لکھنوی کے ہدفِ ملامت بنے۔ پھر عہدِ جدید میں ان کی نظم 'دریچے'، 'ہم کہ تاریک راہوں میں مارے گئے'، اور 'اے روشنیوں کے شہر' نئی امیجری اور تکنیک کے ... تنوع کی مثالیں ہیں۔

اس گروہ میں اختر الایمان ہیں۔ ان کے ساتھ نہ جانے کتنے نام ہیں جن کے تصورِ حیات کے بارے میں شبہ کا سوال پیدا نہیں ہوتا۔ البتہ انھوں نے اپنے تصورِ حیات کو مختلف پیرایۂ اظہار دیے، اپنے تجربہ کا حصہ بنا کر، خطابت اور براہ راست طریقِ اظہار سے دور رہ کر اپنے منفرد ڈکشن کے ساتھ پیش کیا۔ یہ بات ملحوظ رکھنی چاہیے کہ ترقی پسندی کے یہ معنی ہرگز نہیں کہ ہر نظم یا افسانہ حل ضرور پیش کرے یا خواہ مخواہ رجائیت کا روپ دھارے۔ ترقی پسندی کے معنی تو صرف یہ ہیں کہ وہ پڑھنے والوں میں سماجی تبدیلی کی صحت مند خواہش بیدار کرے اور اشارے کنایے ہی سے سہی،

ان میں صحت مند تجسس اور منزل کی تلاش کی خواہش جگائے۔

[مثالیں = جذبی کی نظم "سورج" اور "مجاز"۔ فیض کی نظم "ہم لوگ" "دو حرف" "دریچے"۔ مخدوم محی الدین کی نظم "چارہ گر" اختر الایمان کی نظم "یادیں" اور "ایک لڑکا"۔ خورشید الاسلام کی نظم "پیاس" "انقلاب" "ایک تاثر"۔ مجید امجد کی نظم "ہری بھری فصلو" اور "بس اسٹینڈ پر" عمیق حنفی کی "سند باد" ــــ "وحید اختر کی "صلیب"۔ شہاب جعفری کی "ذرے کی موت" شاذ تمکنت کی نظم "خوں بہا" شہریار کی نظم "مستقبل" سجاد ظہیر کی متعدد نظمیں راشد آذر کی "ایک نظم" اور متعدد دوسرے فن کاروں کی نظمیں] وحید اختر نے واضح طور پر اسم اعظم کے دیباچے میں لکھا ہے۔

"جدید شاعروں کو بھی سیاسی اور سماجی مسائل کا شعور ہے لیکن وہ اس شعور کو اپنی ذات سے ہم آہنگ کر کے شاعری میں ظاہر کرتے ہیں۔ اسی لیے اس کی لے بلند نہیں ہو پاتی .... انفرادی اور اجتماعی سطح پر بہتر زندگی کی آرزو اور اس کو پانے کے لیے حوصلہ ایسی باتیں کسی بیمار اور شکست خوردہ ذہن کی پیداوار نہیں ہوتیں۔ یہ صحت مند زندگی اور صحت مند ذہن کے حامل ہیں ... اگر نظم کی ہیئت میں نئے تجربوں اور معانی و بیان کے نئے راستے ڈھونڈھنے کی کوشش کو بدعت نہ سمجھا جائے تو اس شاعری میں ہمارے لیے فکر و نظر کا بہت کچھ سامان ملے گا۔"

عمیق حنفی "نئی شاعری کے ذرہ نواز" میں لکھتے ہیں:۔

"نئی شاعری کے دائرے میں علامت پسند اور ایبسٹریکٹ شعور کی رو کے قائل، اسمائے اشیا کے نظم کرنے والے آواں گارد کے ہمنوا، وہ بھی جو داخل اور خارج کے انضمام اور وحدت کے قائل ہیں اور وہ بھی جو انفس و آفاق کی ثنویت کے حامی ہیں، وہ بھی جو اپنی شاعری کو ٹھیٹ ہندوستانی رکھنا چاہتے ہیں اور وہ بھی جو اسے آفاقی

رنگ و آہنگ، اور احساس و اظہار سے ہم کنار کرنا چاہتے ہیں اور وہ بھی جو وسیلۂ ذات سے حیات و کائنات کے رشتے اور مسائل کا اظہار کرتے ہیں اور وہ بھی جو محض نفسیاتی اور رومانی علائم و تمثیلات کو نظم کرتے ہیں، غرض یہ کہ مختلف الخیال اور مختلف العقائد لوگ آجاتے ہیں۔

"ترقی پسند تحریک اور ترقی پسند ادیبوں کی بغاوت، جدت، ندرت اور تجربات کی تاریخی اہمیت سے انکار کرنا میرے لیے ناممکن ہے فیض، ندیم، سردار جعفری، جاں نثار اختر، مخدوم وغیرہ کی بیشتر نظمیں اور غزلیں نئی شاعری کے ضمن میں آجاتی ہیں اور انھیں پڑھ کر آنکھوں میں نور اور دل میں سرور آجاتا ہے۔

"..... میں اولادِ آدم بالخصوص شاعر۔ ادیب ۔ فن کار ۔ ہنرمند اور محنت کش انسانوں پر جبر و ظلم برداشت نہیں کرتا.....

افتخار جالب کی نظمیں پڑھیے یا ظفر اقبال کی گلافتاب کی غزلیں مجھ میں اس قسم کی بغاوت کی صلاحیت ہے نہ ہمت....

(شاعر بمبئی دسمبر ۱۹۶۶ صفحہ ۶ تا ۶۷)

پوری بحث کا لب لباب یہ ہے کہ جدیدیت مختلف الخیال اور مختلف العقائد شعرا سے عبارت ہے اور کم سے کم ان میں بعض شاعر ایسے ضرور ہیں اور وہ اچھے اور سچے جدید شاعر ہیں جو ترقی پسند نفس مضمون کو صرف نئے اور مختلف ڈکشن کے ساتھ نظم کرتے ہیں اور منفرد پیرایۂ اظہار اختیار کرتے ہیں۔ انھیں اس بات کا بھی احساس ہے کہ اچھے ترقی پسند شعرا کی "بیشتر غزلیں اور نظمیں نئی شاعری کے ضمن میں آجاتی ہیں"۔ پیرایۂ اظہار کے اختلاف کو اندازِ نظر کا اختلاف قرار دینا صحیح نہیں اور اس اعتبار سے یہ شعرا بیشک نئی ترقی پسندی کا ہراول دستہ کہے جا سکتے ہیں۔ یہ تو ہوئی شاعری کی بات۔ افسانے اور ناول میں صورت حال یہ ہے کہ

نئی تکنیک کے جتنے تجربے حال میں ہوئے ہیں، ان میں سے اکثر ترقی پسندوں کے مرہونِ منت ہیں۔ راجندر سنگھ بیدی۔ کرشن چندر (مردہ سمندر، موہن جوداڑو کی کنجیاں) قرۃ العین حیدر (جلاوطن۔ سیتا ہرن۔ ہاؤسنگ سوسائٹی، آگ کا دریا وغیرہ، وغیرہ)

اب تیسرے گروہ کے شعرا اور افسانہ نگاروں کا جائزہ لیجیے۔ ان میں وہ لوگ ملیں گے جن کے سامنے سماجی تبدیلی کی کوئی واضح سمت تو نہیں ہے مگر سماجی تبدیلی کی زبردست خواہش اور موجودہ صورتِ حال اور اس سے پیدا شدہ گھٹن تشنج اور مفاد پرستی کی اندھی دوڑ سے بے پناہ نفرت کا جذبہ البتہ موجود ہے۔ وہ بت شکن ہیں مگر نئے یقین اور اعتماد کی روشنی ان کے سامنے نہیں ہے۔ اس گروہ میں ہر قسم کے لوگ ہیں مگر یہ دراصل راہبر اور راہ نما نہیں، ہمارے سماج کے ذہنی اور روحانی امراض کی علامتیں ہیں۔ وہ اس بات کی علامت ہیں کہ سماج متعفّن اور انحطاط زدہ ہو چکا ہے اور فن کار میں اتنی سچائی اور خلوص باقی ہے کہ وہ اپنا سودا نہیں کرنا چاہتا۔ البتہ تجربے کی سچائی اور مشاہدے اور احساس کی دیانت کو محفوظ رکھنے کی خاطر وہ ناقابلِ تفہیم ہو جانے کا خطرہ مول لے کر بھی موجودہ نظام کی ساری گھناؤنی بندشوں اور قابلِ نفرت اداروں کو بے نقاب کر دینا چاہتا ہے۔ اس اعتبار سے وہ سرمایہ دارانہ صنعتی دور کا باغی ہوتا ہے۔ وہ سماجی تبدیلی چاہتا ہے۔ برملا اپنی ناآسودگی کا اظہار کرتا ہے اور چونکا دینے کی حد تک کرتا ہے۔ اس گندگی، وحشیانہ ظلم، گھٹن، جنسی بھوک اور مریضانہ شکست خوردگی کا اظہار کرتا ہے جو اس دور میں حساس فن کار کا مقدر ہے البتہ وہ اپنے اس منفی تصور سے آگے نہیں بڑھ پاتا وہ نراج اور انارکزم کے باوجود اس نظام کو توڑ کر کسی بہتر نظام کے قیام کا تصور نہیں کر پاتا۔ اس کی بغاوت، اس کاریگر کی بغاوت ہے جو یہ سمجھتا ہے کہ مشین نے اس کی روزی چھین لی ہے۔ اور اس لیے مشین کو دشمن تصور کر کے اسی کو توڑنے پھوڑنے لگتا ہے۔ وہ یہ نہیں سمجھتا کہ قصور مشین کا

نہیں اس منافع پرست نظام کا ہے جو استحصال کے لیے اسے استعمال کرتا ہے۔

اسی طرح مشینی اور صنعتی دور کا یہ فن کار سرمایہ دارانہ ڈسپلن اور ضابطہ بندی سے اس قدر عاجز آچکا ہوتا ہے کہ سماجی شعور اور مجلسی ذمہ داری ہی سے نہیں، ترسیل اور اظہار تک سے منکر ہو جاتا ہے۔ اپنے اس مقاطعے کو انفرادی آزادی سمجھتا ہے اور اسے جبر زمانہ کا جواب جانتا ہے۔ یہ بھول جاتا ہے کہ اس نظام کی بیماریوں کا علاج انفرادی مقاطعے سے نہیں، اجتماعی انقلاب ہی سے ممکن ہے اور اس کے لیے نراج نہیں بلکہ بہتر ضابطہ اور بہتر ڈسپلن ضروری ہے اور انفرادیت کی توسیع اور اس کا اجتماعی آہنگ سے ہم آواز ہونا لازمی ہے۔

کرسٹوفر کاڈویل نے اس طبقے کا تذکرہ کرتے ہوئے لکھا ہے :-

"نراجی وہ بورژوا ہے جو بورژوا سماج کے ارتقا سے اس قدر بیزار ہوگیا ہے کہ وہ بورژوائی نظریے کو اس کی لازمی سرحد تک لے جاتا ہے یعنی مکمل ذاتی "انفرادی" آزادی اور تمام مجلسی رشتوں کا مکمل استیصال نراجی اس کے باوجود انقلابی ہوتا ہے کیونکہ وہ تخریبی عنصر اور بورژوا سوسائٹی کی مکمل نفی کی نمائندگی کرتا ہے مگر وہ درحقیقت بورژوائی سماج سے ماورا نہیں جا سکتا کیونکہ وہ اس کے شکنجوں میں جکڑا رہتا ہے۔" (ایوژن اینڈ ریلیٹی ص ۹۳)

اس اعتبار سے ہمارے نئے لکھنے والوں کا وہ پورا گروہ جو گندگی جنس زدگی مریضانہ داخلیت اور دوسری الجھنوں کی عکاسی کرتے ہیں، دراصل انقلابی مزاج کے بُت شکن نوجوان ہیں جنھیں بُرا بھلا کہنے سے زیادہ ہمدردی کے ساتھ مثبت انداز میں سمجھنے سمجھانے کی ضرورت ہے۔ اس اعتبار سے لکھنے والوں کے اس نئے گروہ کی حیثیت دور قدیم کے انحطاطی جاگیردارانہ دور میں صوفی شعرا کی سی ہے جن کے سامنے انقلاب کا کوئی واضح تصور نہ تھا مگر انسان دوستی اور جمہوریت کے تصورات کے پیش نظر وہ ارباب اقتدار سے عدم تعاون کر کے ایک ترقی پسند رول ادا کرتے

تھے۔ ترقی پسندی، سماجی تبدیلی کی جس خواہش سے جنم لیتی ہے، وہ ان میں بھی موجود ہے۔ البتہ یہ خواہش بے حد مضطرب اور جاندار ہوتے ہوئے بھی ادھوری اور ناکافی ہے کیونکہ یہ "خود اپنی آگ کی خس وخاشاک" بن کر رہ جاتی ہے اور قابلِ نفرت نظام کی توڑ پھوڑ کرنے کے بجائے خود اپنی توڑ پھوڑ میں لگ جاتی ہے۔ ان کی ہمدردانہ تنقید ضروری ہے تاکہ انھیں یہ معلوم ہو سکے کہ ان کی تبدیلی کی خواہش اور بُت شکنی کی آرزو مستحن ہے مگر منفی اور ناکافی ہے اور "ستاروں سے آگے دوسرے جہاں" بھی ان کے منتظر ہیں۔ ان کی پرواز کی یہی حد نہیں دوسرے افق بھی ہیں۔ اس دور کے لکھنے والوں میں ایک واضح رجحان چلتے چلتے ترقی پسندی پر چھینٹے پھینکنا یا ترقی پسند آرٹ کی تضحیک اور تذلیل کرنے کا بھی ہے مگر یہ شاید اس نراجی مزاج کا آئینہ دار ہے جسے ابھی اپنے دوست دشمن کی صحیح پہچان نہیں ہے۔

البتہ ایک چوتھا گروہ بھی ہے جو بڑی چالاکی سے اس صورتِ حال سے فائدہ اٹھا کر حال کی بے اطمینانی کے راستے رجعت پسندانہ نظریوں کی طرف نئی نسل کو کھینچ لانا چاہتا ہے۔ ان فلسفہ طرازوں اور ان کے مقلدین سے سچے آرٹ کو بھی خطرہ ہے اور سچی ترقی پسندی کو بھی۔ اس کا ایک مظاہرہ تو اس طرح ہوتا ہے کہ ہر قسم کی انقلابی کوشش کا بیزاری اور کلبیت کے ساتھ ذکر کیا جاتا ہے۔ ظالم اور مظلوم کو ایک ہی لاٹھی سے ہانکا جاتا ہے اور یہ بتانے کی کوشش کی جاتی ہے کہ سماج بدلنے پر بھی نہیں بدلتا اور ہر تبدیلی اور انقلاب آخر کار بے کار ثابت ہوتا ہے اس لیے سماج کو بدلنے کی کوشش ہی بیکار ہے بلکہ سماج کو اسی حالت میں قبول کر لینا چاہیے جس طرح ہم نے اسے پایا۔ ہر قسم کی ترقی خواہ وہ سائنس یا ٹکنالوجی میں ہو یا طب، فلسفہ اور اقتصادیات معیشت اور تہذیب کے شعبوں میں، سب باطل ہے۔ وہ انسانی ترقی کی ناکامیوں کا ذکر تو بڑے طمطراق سے کرتے ہیں لیکن اس کے کارناموں کو بڑا معمولی اور غیر اہم بنا کر پیش کرتے ہیں۔

اس رجحان کا سب سے خطرناک اظہار فکری اور فلسفیانہ بنیادوں پر ہوتا

ہے جہاں وہ عقل پرسے انسان کا اعتقاد اور ایقان ہی چھین لینا چاہتے ہیں اور اسے باور کراتے ہیں کہ اندھیری کوٹھری سے نکلنے کا کوئی راستہ نہیں ہے جس میں عقل کے بغیر وہ اپنے آپ کو محصور پاتا ہے۔ یہ فلسفے رنگ برنگے لیبلوں اور عنوانوں سے پیش کیے جاتے ہیں لیکن ان سب کا مقصد صرف ایک ہے اور وہ یہ کہ انسانی بصیرت کو انقلابی جدوجہد سے دور کرایا جائے اور اس کا رشتہ عقل اور سائنس سے جوڑنے کی بجائے احساس محض اندھے جذبے یا کسی رجعت پسندانہ مذہبی، اساطیری یا ماورائی فلسفے سے ملا دینے کی کوشش کی جائے۔ گویا جمہور اور ان کے زمزمہ سنج اور نغمہ خواں مطرب اور فن کار کے ہاتھ سے عقل و دانش کا وہ ہتھیار چھین لینا ان کا مقصد ہے جس کے ذریعہ انسان نے اپنے جابر و ظالم حکمرانوں کو شکست دی ہے اور ستاروں پر کمندیں ڈالی ہیں۔ ان رجعت پسند فلسفہ طرازوں کو بے نقاب کرنے کی ضرورت ہے۔

ترقی پسندی کوئی جامد فلسفہ یا مذہبی عقیدہ نہیں ہے۔ ہر دور میں اس کے تقاضے اور مطالبات، اس کا رنگ روپ، اس کا نفس مضمون اور اس کے پیرایۂ اظہار بدلتے آئے ہیں اور بدلیں گے۔ آج کی ترقی پسندی کے لیے نہ خطابت لازمی ہے نہ براہ راست پیرایۂ اظہار ضروری ہے نہ پرانی باتوں اور قدیم بندھے ٹکے موضوعات پر طبع آزمائی شرط ہے۔ آج کی ترقی پسندانہ بصیرت مختلف ہوگی، لیکن مختلف ہونے کے باوجود اور اسی بنا پر نئے دور کی ترقی پسندی ہوگی۔ البتہ اسے دانش دشمن، رجعت پسند اور انحطاط پرست رجحانات سے محفوظ رکھنے کی ضرورت ہے اور یہ حفاظت ادبی اور فکری سطح پر متواتر غلط رجحانات کی نشان دہی اور صحت مند میلانات کی شناخت اور ان کے تجزیے کی مدد سے ممکن ہے تاکہ ہم انگریزی مثل کے مطابق کہیں ٹب کے پانی کے ساتھ بچے کو بھی نہ پھینک دیں یا سب کچھ اپنانے کے جوش میں آلودگی اور گندگی کو بھی نہ اپنالیں۔ اسی قسم کے جدلیاتی شعور اور تجزیاتی چھان بین کی مدد سے ہم صحت مند ترقی پسند ادب کی روایت کو آگے بڑھا سکیں گے۔

موجودہ صورتِ حال سماجی تبدیلی کی زبردست خواہش کو ایک واضح سمت دینے کے سلسلے میں ۱۹۳۶ء ہی کی ہے۔ موجودہ روحانی اضطراب اور سماجی تبدیلی کی خواہش کو پھر حقیقت نگاری اور سائنٹفک بنیاد پر استوار کرنے کا سوال درپیش ہے اور نئی ترقی پسندی کے سارے امکانات اور پیچیدگیوں کو پرکھنے اور پہچاننے کی ضرورت ہے جس کے بغیر ادب عصرِ حاضر کا عکاس اور اس کا راہ بر نہیں بن سکتا۔

۱۹۶۸ء

جدید اور ترقی پسند ادب کی مشترکہ اقدار

ترقی پسندی، ادب کی اقدار کو اضافی مانتی ہے۔ یعنی ہر دور کے بدلتے ہوئے تقاضوں کے پیش نظر ترقی پسندی کا تصور بھی بدلتا رہتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو ترقی پسندی کی اصطلاح وضع ہونے سے پہلے کے شاعر اور ادیب کیوں کر ترقی پسند ٹھہرتے۔ زندگی کی طرح ادب میں بھی اقدار ابدی نہیں ہوتیں۔ کل ناسخ کا طوطی بولتا تھا۔ آج انھیں صف سوم کے شاعروں میں شمار کیا جاتا ہے۔ کل غالب کا دور، اُن کو مشکل پسند قرار دیتا تھا آج غالب کا سکہ چلتا ہے۔ غرض زمانہ بدلتا ہے تو قدریں بھی بدلتی ہیں، سوچنے سمجھنے کے سانچے بھی بدلتے ہیں اور ادب کا لب ولہجہ، رنگ اور آہنگ بھی بدلتا ہے۔

البتہ اس بدلتے ہوئے لب و لہجے اور رنگ و آہنگ کے درمیان ایک بات مشترک رہتی ہے وہ ہے اپنے دور کے سماج سے ادب کا تعلق۔ ادب تخیل کے پردوں پر کتنا ہی اڑے اور زمان و مکان کی قیود سے کتنا ہی آزاد کیوں نہ ہو وہ اپنے دور کی سوسائٹی سے نبٹنے اور اس کے بارے میں ایک رویہ اختیار کرنے کے لیے مجبور ہے۔ اپنے دور کی سوسائٹی کے چوکھٹے سے وہ ہٹ کر کہیں نہیں جا سکتا البتہ اس کی طرف مختلف رویے اختیار کیے جا سکتے ہیں۔ حلیفانہ بھی، حریفانہ بھی اور پھر ان میں ہر رویے کے ... مختلف رُخ ہو سکتے ہیں۔

پچھلے دس پندرہ برس سے ترقی پسندی کی اصطلاح کی اس اضافی حیثیت کو نظر انداز کرکے اس کے صرف ایک ہی رُخ پر اصرار کیا جانے لگا۔ عام خیال یہ ہوا کہ ترقی پسندی محض درسِ عبرت کا نام ہے۔ یعنی ہنگامی موضوعات پر یا چند دیے ہوئے موضوعات پر سماجی اصلاح یا سماجی انقلاب کے لیے لوگوں کو تیار کرنے کے خیال سے براہ راست پیرایۂ بیان میں ادبی اظہار کا نام، ترقی پسندی ہے۔ بے شک ترقی پسندی کا ایک روپ یہ بھی ہے۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ ترقی پسندی کو ایک ہی رُخ تک محدود کر دیا جائے۔

ترقی پسند ادب اور جدید ادب کے درمیان سب سے پہلی قدرِ مشترک یہی ہے کہ دونوں اضافیت کے قائل ہیں۔ وہ اقدار کے ابدی اور حتمی ہونے کے قائل نہیں۔ دوسری اہم قدر یہ ہے کہ دونوں اپنے دور کے سماج یا عصری زندگی کی طرف کوئی نہ کوئی رویہ متعین کرنے پر زور دیتے ہیں۔ رویہ نظریے کے مترادف نہیں ہے، رویہ اپنی IDENTITY کی تلاش ہے۔ کیا ہم اپنے سماج کے انبوہ میں گم ہو جانے کو تیار ہیں۔ اس انبوہ میں جو صرف سانس لیتے، روزی کماتے اور عام مروجہ ڈھنگ کے کپڑے پہنتے اور زندگی گزارتے گزارتے مر جاتا ہے یا ہم اس زندگی میں کوئی معنویت ڈھونڈھنا چاہتے ہیں اور اس معنویت سے نہ صرف اپنی زندگی کا عرفان پا جانے کے خواہش مند ہیں بلکہ دوسروں تک بھی اپنی اس نجی دریافت یا عرفان کی چنگاری پہنچا دینے کے متمنی ہیں۔

تیسرا اہم مسئلہ ہے فن کار اور سماج کے باہمی تعلق کی نوعیت کا۔ اور یہاں فن کار ہی کی تخصیص لازم نہیں۔ ہر فرد اور سماج کا باہمی تعلق اسی قدر پیچیدہ ہے۔ ترقی پسند فکر اس بات پر مدتوں اصرار کرتی رہی ہے کہ مشینوں کی ترقی نے انسان کو زندگی سے ایک مصنوعی معاشرے میں مبتلا کر دیا ہے۔ وہ زندگی کے کیف اور جینے کے نشے سے محروم ہو گیا ہے۔ قصور مشینوں کا نہیں بلکہ مشینوں پر قابو رکھنے والوں کا ہے۔ جنھوں نے مشینوں سے صرف انسانی ضروریات کے مطابق مال پیدا کرکے کم محنت اور

ارزاں قیمت کے بجائے منافع کمانے کے لیے زیادہ سے زیادہ پیداوار اور پھر اسے بیچنے کے لیے نئی منڈیاں، نئے تجارتی مقابلے، نوآبادیاں اور عالمگیر جنگوں کا سلسلہ چھیڑ دیا۔ اب مشین منافع کے لیے تھی، ضرورت کی تکمیل کے لیے نہیں۔ اس کا نتیجہ ہوا تجارتی دوڑ زیادہ منافع کے لیے دوڑ دھوپ اور زیادہ منافع کے لیے پوری سوسائٹی میں یہ تشنج، یہ بھاگ دوڑ گویا دوام پا گئی۔ جدید ذہن مشین کی طرف اس رویے کو بھی اپناتا ہے اور مشین اور انسانوں کے اس رشتے کو بھی جسے وہ ALIENATION کے لفظ سے اکثر یاد کرتا ہے۔ اسی سے کبھی کبھی وہ عمل سے بیزار کبھی دوڑ دھوپ سے عاجز ہوتا ہے اور کبھی زندگی کو کار فضول قرار دیتا ہے۔

بے شک جدید ذہن اکثر کسی ایسے عقیدے پر جما ہوا نظر نہیں آتا جس کی بنیاد پر وہ عصری زندگی کی پیچیدگیوں کے باوجود عزم ارادوں اور مستقبل پر مستحکم یقین متزلزل نہ ہو، مگر ادب نہ فلسفہ ہے نہ منشور اور ترقی پسند دانش وروں نے کبھی ادب سے سیاسی منشور کی وضاحت کا مطالبہ کیا ہے نہ نسخہ کیمیا کا۔ یہ کون نہیں جانتا مارکس کا محبوب فن کار بالزاک تھا اور بالزاک کا محبوب طبقہ وہ جاگیردارانہ طبقہ تھا جس کی لاش پر ارتقا کا نیا تاج محل تیار ہو رہا تھا مارکس بالزاک کا اس لیے قایل نہ تھا کہ بالزاک کی طرح مارکس کی ہمدردیاں بھی جاگیردارانہ طبقے کے ساتھ تھیں بلکہ محض اس لیے کہ بالزاک کی بے مثل عکاسی اس دور کی پوری گھٹن، تشنج اور کرب کو پڑھنے والوں کی آنکھوں کے سامنے لا کر سماجی تبدیلی کی خواہش بیدار کرتی ہے۔

گھٹن، تشنج اور کرب کی ایسی ہی عکاسی جدید ادب میں ملتی ہے جس میں سماجی تبدیلی کی تڑپ موجود ہے۔ سماجی تبدیلی کی خواہش کیسی تڑپا دینے والی ہے اس کا اندازہ بلراج مینرا کے افسانے "وہ" اور اقبال مجید کے افسانے "دو بھیگے ہوئے لوگ" میں نمایاں ہے۔ اختر الایمان، جاں نثار اختر، ندا فاضلی، عمیق حنفی، شہاب جعفری، باقر مہدی اور شہریار کی شاعری میں اس تڑپ کا بھرپور اظہار نئے نئے روپ اختیار کرتا ہے۔

بلاشبہ نیا ادب سماج کی فلاح کا نسخۂ کیمیا نہیں رکھتا لیکن وہ اپنے تجربے سے سیکھ رہا ہے اور اندھیرے راستوں پر بھٹکتا سنبھلتا ہوا آگے بڑھ رہا ہے۔ ظاہر ہے یہ کلیہ بھی تمام جدید ادیبوں کے بارے میں صحیح نہیں۔ لیکن جدید ادیبوں میں سب جدید ہیں نہ سب ادیب۔ بہت سے قدیم ہیں اور صرف فیشن اور فارمولے کی مدد سے جدید کہلانا چاہتے ہیں۔ بہت سے سرے سے ادیب ہی نہیں۔ ترسیل کے المیہ کے پردے میں عجز بیان کو چھپانے کی ناکام کوشش کرتے ہیں، مگر یہاں بحث صرف جدید کے صالح عناصر سے ہے۔

ایک اور مماثلت ترقی پسند اور جدید میں نئے فارم کی تلاش کے سلسلے میں بھی ہے۔ ترقی پسند تحریک نے پہلی بار اردو میں ایک طرف پرانی سماجی اقدار سے بغاوت اور مسلمات پر تشکیک کے سوالیہ نشان لگانے کا سلسلہ شروع کیا۔ "انگارے" اس کی پہلی مثال تھی۔ جس سے ایک طرف مذہب کی حد بندیاں اور توہمات مجروح ہوئے تو دوسری طرف جنس کے معاشرتی آداب کو ضرب پہنچی۔ کتاب ضبط ہو گئی مگر اس کی آگ پھیل کر رہی کہ نئے دور کی آواز اس شعلہ میں پوشیدہ تھی۔ جدید ادب میں شاید سب سے زیادہ نمایاں لے نئی فارم اور نئے انارکزم کی ہے جو زندگی کے مسلمہ آئین و ضوابط بلکہ اس کے جملہ مسلمات سے اس لیے انحراف چاہتی ہے کہ ان مسلمات نے اپنی وجہ جواز کھو دی ہے اور وہ انسانی وجود کو مسرت، سکون اور آسودگی نہیں دے سکے۔ خود محبت اور جنس بھی شغلِ فضول ہو کر رہ گئے ہیں اور جدید ذہن سارے برگزیدہ نقاب نوچ کر پھینک دینے پڑے ہیں۔ ترقی پسند تحریک نے آزاد نظم اور رپورتاژ کو جنم دیا تھا۔ جدید ادب نے نثری نظم اور علامتی طرزِ اظہار کو رواج دیا۔

اگر کسی کا یہ خیال ہو کہ جدید ادب نے ترقی پسند ادب کے برخلاف ہنگامی مسائل سے دلچسپی نہیں لی تو یہ صحیح نہیں ہے۔ ہر ہنگامی مسئلہ یکساں طور پر اہم نہیں ہوتا لیکن جن ہنگامی مسائل کی اہمیت غیر معمولی تھی انھوں نے جدید ادیبوں کو بھی ترقی پسند

ادیبوں کی طرح متاثر کیا۔ مثلاً ویٹ نام کی جنگ کی نظموں کے صرف دو اقتباس ملاحظہ کیجیے۔ پہلی نظم ندا فاضلی کی ہے عنوان ہے" بیاکھیاں : ایک ویٹ نامی جوڑے کی تصویر دیکھ کر":

آؤ
ہم تم
اس سلگتی خاموشی میں
راستے کی سہمی سہمی تیرگی میں
اپنے بازو، اپنے سینے، اپنی آنکھیں
پھڑپھڑاتے ہونٹ
چلتی پھرتی ٹانگیں
چاند کے اندھے گڑھے میں چھوڑ جائیں
کل
انھیں بیاکھیوں پر بوجھ سادھے
سینکڑوں زخموں سے چکنا چور سورج
لڑکھڑاتا
ٹوٹتا مجبور سورج
رات کی گھاٹی سے باہر آسکے گا
اجلی کرنوں سے نئی دنیا رچے گا
آؤ
ہم تم!

دوسری نظم باقر مہدی کی ہے اس کا ایک ٹکڑا ہے

امریکی جیٹ
ہرے بھرے گھنے گھنے جنگل پہ ننھی ننھی کلیوں جیسے گاؤں، کھلتے ہنستے شہروں پر آتش باری کرتے

یو۔ این۔ او۔ ایک بیوہ ہے سارا تماشا خاموشی سے دیکھ رہی ہے
دنیا بھر کے سارے مدبر نیلے کاغذ لیے ہوئے سرگوشی کرتے پھرتے ہیں
امن کی مریم جھاڑی جھاڑی چھپتی پھرتی ہے
اس کے شیدا زیتون کی ہر ایک شاخ۔۔ جلا کر صلیب بنانے کا فن سیکھ رہے ہیں
ویٹ کانگ کے کم سن سرکش ہر اک لمحے موت کے معنی سمجھ رہے ہیں!

سوال یہ نہیں ہے کہ ہم کس موضوع پر لکھتے ہیں اور لکھتے وقت رمزیہ پیرایۂ بیان اختیار کرتے ہیں یا براہِ راست۔ سوال یہ ہے کہ ہمارے تخلیقی ادب سے زندگی اور سماج کی طرف جو بنیادی رویہ ابھرتا ہے وہ کیا ہے؟ کیا وہ سماج کو بدل دینے کی خواہش پیدا کرتا ہے کہ یہی خواہش ترقی پسندی کی نشانی ہے یا ظلمت پرستی، تقدیر پرستی اور سماجی استیصال کرنے والے طبقے کی ہاں میں ہاں ملانے کی ترغیب دیتا ہے کہ یہی رجعت پسندی ہے خواہ وہ جدید کا لبادہ اوڑھے یا قدیم کا۔ جدید ادب کے صالح عناصر میں ترقی پسندی کی توانائی موجود ہے اور نیا ادیب اپنے تجربوں سے سیکھ رہا ہے کہ موجودہ نظام نے اس سے نہ صرف اس کا خلاقانہ منصب چھین لیا ہے بلکہ اس سے اس کے پڑھنے والوں اور سننے والوں کا وہ حلقہ بھی چھین لیا ہے جس سے لکھنے والے کی بات کو معنی اور اس کے رموز و علایم کو مطلب اور رد عامات تھا۔ تنہائی اور تخلیقی شخصیت کے ادھورے پن کے اس کرب میں ابھرتی ہوئی اس کی آواز نئے قالب ڈھال رہی ہے۔ نئے شعری اور افسانوی پیکروں میں ڈھل رہی ہے۔ نئے دور کی ترقی پسندی انھیں پیکروں میں نئے روپ پا کر ابھرتی اور نکھرتی ہے اور جدید ادب میں نیا رُخ اختیار کرتی ہے۔

مختصرات

تجربہ[1] اور تجربہ

تجربہ دو معنی لفظ ہے۔ ایک وہ کیفیت جو کسی واقعے کے دوران کسی پر گزرتی ہے تجربہ کہلاتی ہے۔ دوسرے گھسے پٹے طریقے سے الگ ہٹ کر کوئی انوکھی بات کرنا بھی تجربہ ہے۔ کم سے کم ادب کے سلسلے میں تجربے کے یہ دونوں مفاہیم ایک دوسرے سے متعلق اور مربوط ہیں وہ بھی ایسے کہ ایک کے بغیر دوسرا کامل نہیں ہوتا۔ نئی بات کہنا اور فکر و اسلوب میں نئے تجربے کرنا ضروری ہیں، کیونکہ تازہ خون کے بغیر جس طرح انسانوں کی نسل آگے نہیں بڑھتی اسی طرح ادب بھی نہیں پنپتا لیکن نئی بات کہنے کی ہوس میں اس شخص کا سا حال نہ ہو جس نے ندرت کی خاطر گندم کا دانہ جو مرغوں میں ڈالا جاتا ہے روٹی کے ساتھ کھانا شروع کر دیا تھا اگرچہ گندم گرا ہوا دانہ۔

یہیں روایت اور ندرت کی دیوار سامنے آجاتی ہے کیا روایت کے ڈر سے فن کار انوکھی بات کہنے کی جسارت ہی نہ کرے؟ تجربے کا جو مفہوم ابھی ہمارے سامنے آرہا ہے اس کے مطابق فکر و اسلوب، ہیئت اور تکنیک کا یہ تجربہ فن کار کے تجربے

۱؎ یہ محض اتفاق نہیں ہے کہ تجربے کا لفظ EXPERIENCE کے معنوں میں بھی استعمال ہوتا ہے اور EXPERIMENT کے معنوں میں بھی مستعمل ہے۔ انگریزی میں EXPERIMENT کے لیے EXPERIENCE لازمی ہے۔

پر مبنی ہونا چاہیے۔ یعنی اس کا رشتہ اس کی جذباتی اور ذہنی سرگزشت اور اس سے پیدا شدہ اندرونی کیفیات سے ہونا ضروری ہے۔ جب تک اس کے تجربات انوکھے نہ ہوں اور اس کے پاس کہنے کے لیے کوئی بات نہ ہو، اس وقت تک فکر و اسلوب میں کوئی تجربہ کارگر نہیں ہو سکتا۔ ہیئت یا اسلوب کے تجربے کے پیچھے عملی تجربا اور اس سے نیا پیدا شدہ ذہنی اور جذباتی تجربہ ضروری ہے۔

گویا ادبی تجربہ اس وقت تک وقیع نہیں ہو سکتا جب تک اس کی بنیاد کسی ذہنی یا جذباتی تجربے پر نہ ہو اگر نئی ذہنی اور جذباتی کیفیت سے گزرے بغیر محض لفظوں کے اُلٹ پھیر سے ہیئت اور تکنیک کا کوئی تجربہ کیا جائے گا، تو اس کی عمر کم ہوگی اور اس کا چلن محدود۔ گویا ایسا تجربہ محض کھوٹا سکہ ہے، جو دھوکے .... دھڑی سے چند روز چل جاتا ہے۔

ذہنی اور جذباتی کیفیت سے پیدا ہونے والا تجربہ انفرادی ہوتے ہوئے بھی اجتماعی حقیقت سے تعلق رکھتا ہے۔ ہر کیفیت کسی واقعے یا شے سے متعلق ہوتی ہے اور واقعہ یا شے عام طور پر خارج میں وجود رکھتی ہے۔ یہ ممکن ہے کہ ایک واقعے یا ایک شے سے مختلف لوگ مختلف نتیجے نکال لیں اور مختلف تاثر قبول کریں مگر واقعہ یا شے چونکہ خارج میں موجود ہے، اس لیے وہ دوسرے لوگوں کے لئے بھی تجربے کی بنیاد بن سکتے ہیں شاعر اور ادیب اس لحاظ سے اجتماعی سرگزشت کو انفرادی تجربہ اور انفرادی تجربے کو اجتماعی تجربہ بنا کر پیش کرتا ہے۔ اس لحاظ سے بھی تجربہ اجتماعی عمل ہے۔

اس لیے تجربہ، خواہ وہ فکر میں ہو، یا اسلوب میں، اجتماعی ہم آہنگی کے حصول کی کوشش کرتا ہے۔ کبھی شاعر اور ادیب اس میں کامیاب ہوتا ہے کبھی ناکام۔ لیکن شاعر اور ادیب جتنا بڑا اور جتنا قادر الکلام ہوتا جائے گا اور اس کے لیے تجربے کا نیا پن اجتماعی ہم آہنگی حاصل کرتا جائے گا اور اس کی تحریروں میں صرف اس کا اپنا نجی دکھ درد نہیں، بلکہ اپنے دور کے افراد کا دکھ درد بھی اظہار پاتا جائے گا۔ مثال کے طور پر غالب کے کلام کو لیجیے۔ غالب نے ہیئت میں کوئی تجربہ نہیں کیا۔ بندھے

ٹکے عروضی سانچوں میں اشعار نظم کیے۔ مگر خیال اور انداز بیان کے اعتبار سے بیدل کے طرز پر اردو غزل میں نیا تجربہ کیا۔ یہ تجربہ محض برائے تجربہ نہ تھا کیونکہ اس کی بنیاد فکر کی ندرت اور جذباتی کیفیت کے انوکھے پن پر قائم تھی۔ مگر غالب ایک مدت تک اس تجربہ کو کامیاب پیمانۂ اظہار میں نہ ڈھال سکے۔ ترسیل کے رشتے بہت کچھ ٹوٹ گئے۔ مگر غالب کی شاعرانہ عظمت کی دلیل یہ ہے کہ وہ نسخۂ حمیدیہ کی شاعری پر اکتفا کر کے نہیں بیٹھے رہے۔ بلکہ اپنی شاعری کو فکر و اسلوب کے سارے بانکپن کے ساتھ ترسیل کی سرحدوں میں لائے اور اسے اجتماعی ہم آہنگی سے قریب تر کر دیا۔ قادر الکلام غالب نے وسایۂ اظہار کے چیلنج کے آگے سر جھکایا نہیں، اسے فتح کر لیا۔

پیش پا افتادہ سی بات ہے کہ تجربہ کرنے کے لیے روایت کا عرفان بلکہ احترام ضروری ہے جس کے پاس روایت نہیں اس کے پاس تجربے کی دولت کہاں؟ جن کی آستین بقول اقبال پرانی بجلیوں سے خالی ہو۔ ان کے جیب و گریباں میں نئی بجلیاں کہاں سے آئیں گی؟ جب تک یہ علم نہ ہو کہ ہم سے پہلے ادب میں فکر و فن کے کیا کیا نئے انداز اور اسلوب برتے جا چکے ہیں۔ اس وقت تک نئے عناصر کا تصور کیونکر ممکن ہوگا؟ اس لحاظ سے ہر تجربے کے پیچھے روایت کی ایک لہر کا موجود رہنا ضروری ہے۔ انسانی زندگی کی طرح انسانی تہذیب جذبے اور شعور کا ایک تسلسل ہے، جسے اقبال نے اپنے ساقی نامہ میں اس طرح بیان کیا ہے :ؔ

گل اس شاخ سے ٹوٹتے بھی رہے اسی شاخ سے پھوٹتے بھی رہے

ادبی روایت کے تسلسل کی بھی یہی کیفیت ہے۔ یہاں تجربہ محض چوراہے پر سر کے بل کھڑے ہونے سے عبارت نہیں، جس میں نیا پن نہیں بے تکا پن ہے۔ اسی لیے ہر ادبی تجربے کے لیے یہ بھی لازم ہے کہ ادب کے پورے سرمایہ کے عام کردار اور مزاج سے مطابقت رکھتا ہو ن۔ م۔ راشد کے ان تجربوں کو لیجیے جو انھوں نے آزاد نظم کے ضمن میں کیے۔ یہاں بھی تجربہ برائے تجربہ نہیں ہے۔ بقول راشد "قافیوں کو قدما کے اصول کے خلاف ترتیب دینا مصرعوں کے ارکان میں کمی بیشی کرنا یا بندوں کی ترکیب میں کسی اصول شکنی سے کام لینا

یقیناً ایک سطحی حرکت ہے۔ کیونکہ قابلِ فخر بات تو صرف یہ ہے کہ اولاً خیالات اور افکار میں اجتہاد ہو اور پھر یہ نئے خیالات اور افکار اسلوب بیان کے ساتھ اس قدر مکمل طور پر ہم آہنگ ہوں کہ اس ہم آہنگی سے ادیب کی انفرادیت آشکار ہو سکے۔"

اس لحاظ سے تجربہ صرف تین صورتوں میں اہمیت حاصل کر سکتا ہے۔ اول یہ کہ شعری تجربہ علمی یا فکری تجربے پر مبنی ہو جس کی بنا پر شاعر اور ادیب نئے احساسات و افکار سے دوچار رہا ہو۔ اور کسی نوائے سینہ تاب سے بیقرار ہو کر نئے وسائل اظہار تلاش کر رہا ہو۔ یہاں تجربہ ادبی کیفیات کے لیے نئے جسم، نئے پیکر کی تلاش کا نام ہے۔ ادیب پر طاری کیفیت جتنی سچی اور حقیقی ہو گی اس کا شعری اور ادبی تجربہ اپنے انوکھے پن کے باوجود اتنا ہی کارگر اور کامیاب ہو گا۔ دوسرے تجربے کے لئے روایت کا عرفان لازمی ہے۔ جب تک اپنے ادب کے ماضی سے آگہی نہ ہو۔ اس وقت تک اس کے مستقبل کی تعمیر بھی ممکن نہیں۔ ہر ادبی تجربے کا متعلقہ ادب کے مزاج سے ہم آہنگ ہونا لازمی ہے۔ تیسرے اچھا ادبی تجربہ وہ ہے، جو اجتماعی آہنگ کا جزو بن سکے۔ وہ صرف آپ بیتی اپنے انداز ہی میں نہ کہے بلکہ اس طرح بھی کہے کہ جو سنے اسی کی داستان معلوم ہو۔

اردو ادب میں خصوصاً شاعری میں ان دونوں تجربوں کی فصل ہے۔ لیکن ان میں سے بہت کم تجربے ایسے ہیں۔ جن میں جذباتی کیفیت کا کھرا پن، روایت کا عرفان اور اجتماعی آہنگ کی قربت کا احساس موجود ہے۔ جن کے بغیر تجربہ انوکھا نہیں بے تکا ہو جاتا ہے اور ادبی تجربے کی منزل سے نکل کر شعبدہ بازی کی سرحدوں میں داخل ہو جاتا ہے۔ ہر دور کے شاعروں اور ادیبوں کو نئی کیفیات اور نئے خیالات کے لیے نیا پیرایۂ بیان چاہیے ندرتِ فکر اور ندرتِ ادا سے ادب کا دائرہ بڑھتا اور اس کا ذخیرہ مالا مال ہوتا ہے مگر تجربے اور کرتب بازی میں بڑا فرق ہے۔ تجربہ کے لیے ادب کی مزاج شناسی اور فکر و فن پر قدرت درکار ہے اور کرتب بازی کو محض مشق۔ ایسی صورت میں تجربہ روایت کا حصہ بھی ہے۔ اس کا خالق بھی اور اس کی تخریب اور توسیع دونوں کا ذمہ دار ہے

۱۹۷۰ء

رویّے، نظریے اور ادب

نظریہ مربوط، ہمہ گیر اور شعوری رویے کا نام ہے رویہ انسان کی داخلی شخصیت اور اس کے گرد و پیش کے مفاہمے کا ذریعہ ہے اور اسی لیئے ہر انسان کے لیئے ناگزیر ہے۔ ذات اور خارج کے درمیان کسی نہ کسی بنیاد پر سمجھوتہ لازمی ہے یہ رشتہ مفاہمانہ بھی ہو سکتا ہے معاندانہ بھی مگر اس رشتے کا کسی نہ کسی شکل میں موجود ہونا ضروری ہے۔ اسی لیئے کہا گیا ہے کہ ہر شخص کے لیے کوئی نہ کوئی رویہ، کوئی تصورِ حیات، کوئی میزانِ قدر ہونا لازمی ہے خواہ کوئی چاہے یا نہ چاہے جانے یا نہ جانے مانے یا نہ مانے ہر شخص اپنی ذات اور خارج کے درمیان کوئی نہ کوئی مناسبت equation ضرور قائم کرتا ہے اور یہی equation اس کے اعمال و افکار، جذبات و احساسات کو ایک سمت، ایک انفرادیت، اور ایک رخ عطا کرتی ہے۔ ایک لفظ میں اس رویے کو اس کا نقطۂ نظر کہا جا سکتا ہے۔

نظریوں اور فلسفوں کی درجہ بندی کی جائے تو ان میں ایک گروہ ان نظریوں فلسفوں اور رویّوں کا ملے گا جنھوں نے گرد و پیش کو سمجھنے اور اس ماحول کے سانچے میں خود کو ڈھال لینے پر زور دیا ہے یہاں قدرِ اعلیٰ مطابقت اور ہم آہنگی، مفاہمت اور سمجھوتا ہے۔ ان کا بنیادی آہنگ خواہ رجائی ہو یا قنوطی آخری تان اس پر ٹوٹتی ہے کہ زندگی بھلی ہو یا بری جیسی بھی ہے "کاٹنی تو ہے بسر کرنی تو ہے" اور اب مزید تبدیلیوں کے

خلجان میں پڑے بغیر اسے جوں توں جھیلنا چاہیے ہو سکے تو سمجھنا چاہیے اور سمجھنے کے لیے اپنے مشاہدات، احساسات اور تجربات کو راہبر اور رہنما قرار دینا چاہیے۔

نظریوں، فلسفوں اور رویوں کی دوسری قسم وہ ہے جو زندگی کو اس عصری شکل میں قبول کرنے اور اس پر قناعت کرنے یا اس سے مفاہمے کے لیے تیار نہیں۔ اقبال کے لفظوں میں وہ افکار تازہ سے جہان تازہ کی نمود کے خواب دیکھتے ہیں وہ زندگی کو محض قبول کرنے یا اسے صرف سمجھ لینے پر اکتفا نہیں کرتے وہ اس کو تبدیل کرنے کے خواہش مند ہوتے ہیں وہ شکست و ریخت، آرائش و زیبائش کو لازمی جانتے ہیں

ان رویوں کی ادبی اور فکری اہمیت سے قطع نظر پہلے ان کی معقولیت زیر بحث آنی یقینی ہے تبدیلی سے کسی قدر ناامید گروہ کا کہنا ہے کہ ابتدائے آفرینش سے آج تک انسان تبدیلی کا جویا رہا ہے اس نے سماجی نظام بنائے بگاڑے قواعد اور آئین کی تشکیل اور تخریب کی اخلاقی، سیاسی، مذہبی ادارے قائم کیے اور پھر راکھ کر ڈالے پیغمبر اور مصلح، مجاہد، اور محتسب، معلم اور مفکر آئے اور کبھی کامیاب کبھی ناکامیاب گزر گئے مگر ان کی تمام قربانیوں کے باوجود آج کی دنیا انسان کے لیے آسودگی کی جنت نہ بن سکی اور ان سب کی سعی رائیگاں گئی ہر پرانا قانون نئی زنجیر، ہر پرانا عقیدہ نیا تعصب ثابت ہوا لہٰذا نئے اصول و ضوابط بنانے یا نئی تبدیلی کی جدوجہد سے کہیں بہتر ہے کہ اس کاوش کو یک سر ترک کر کے دنیا کو جیسی بری بھلی ہے۔ اسی شکل میں قبول کر لیا جائے اور اپنے اس مقدر کو لازمی جان کر صرف اسے سمجھنے ہی پر اکتفا کیا جائے اس کے بدلنے کے چکر میں نہ پڑا جائے۔

جو لوگ اس رویے کو اپنا کر نظریوں اور فلسفوں کی مخالفت کرتے ہیں وہ اکثر بحث کی رو میں یہ بھول جاتے ہیں کہ ان کا کسی نظریے فلسفے یا رویے کا قایل نہ ہونا بھی فلسفہ نہ سہی ایک رویہ ضرور ہے اور اس کی کڑیاں ان کی شخصیت کے رد عمل کے پورے نظام سے ملتی ہیں۔ وہ اس صورت میں بھی ایک رویے کا "ارتکاب" کر رہے ہیں اور یہ رویہ ہے رویہ کی نفی نہیں ہے۔ نظریہ ہے نظریے کا فقدان نہیں۔

لیکن یہ استدلال ایک طرف ان تمام عظیم الشان تبدیلیوں کو نظر انداز کر دیتا ہے جو انسانی ارتقا اور تمدن کی امین ہیں دوسری طرف انسان کی ناقابلِ علاج یکسانیت کے بارے میں اس کا فیصلہ اس سے مستقبل کی امید اور عمل کی جرأت چھین کر اسے موجودہ صورتِ حال پر قانع ہو رہنے کی تلقین کرتا ہے یعنی اس کا فائدہ قائم شدہ نظام کو ملتا ہے تغیر پسندوں کو نہیں اس میں بقا کی بشارت اربابِ اقتدار کے لیے ہے ان کے بوجھ کے نیچے تبدیلی کے لیے تڑپتے انسانوں کے لیے نہیں۔ پھر کیا یہ کہنا بھی درست ہے کہ انسان دورِ بربریت سے اب تک ذہنی اور جذباتی طور پر نہیں بدلا ہے اس کے اندر کے گھٹاٹوپ اندھیروں میں کوئی نئی کرن نہیں جگمگائی ہے کیونکہ ان الفاظ کو دہرانے کے لیے تصور پرست کی سادہ لوحی اور مابعد الطبیعاتی ذہن کا پندار درکار ہے۔

جو نظریے تبدیلی کے جویا ہیں ان کی بھی اپنی کمزوریاں ہیں وہ سماج کو بدلنے کی فکر میں ایسے لگے کہ خود اپنے کو بدلتے رہنا بھول گئے جو نظریہ تجربات اور مشاہدات کی مدد سے اور بدلتے تقاضوں کی روشنی میں دیکھے ہوئے خوابوں کے لیے بنا تھا وہ محض عقیدہ بن گیا اسے عمل کی بھٹی میں تپانے کے بجائے اس پر جذباتیت کے پھول چڑھانے اور آنکھ بند کر کے اس پر ایمان لانے لگی گویا نظریہ بصیرت نہیں، ٹوٹکا بن گیا تجربہ نہیں تعصب ہو گیا۔ نظریوں میں یہ میلان بلاشبہ موجود رہا ہے اور مذہبی جذباتیت کی گرد ان کے گرد اسی تیزی سے جمتی ہے جتنی کہ تحریف اور vulgarisation مسخ کرنے کی۔ وہ آنکھوں، کانوں اور دماغ پر مہر لگا دیتا ہے اور انسان کو مشین بنا کر رکھ دیتا ہے پھر تبدیلی کی خواہش ہی کون سا ایسا بڑا کارنامہ ہے جب تک اس کی سمت و رفتار واضح نہ ہو اور اس سمت و رفتار کے یقین اور اس تبدیلی کو روبکار لانے کی کوشش نہ ہو دوسرے لفظوں میں جب تک اس خواہش کے پیچھے سچی لگن صالح اور صحت مند جذبہ، بت شکن کا ایقان اور جرأت، اور مجاہد کی سی دل سوزی اور حوصلہ مندی نہ ہو تبدیلی کی یہ خواہش منازل طے نہیں کر سکتی۔

اس صورتِ حال میں ادیب کیا کرے؟ سب سے آسان مشورہ یہی ہے کہ وہ آنکھیں کان اور دماغ کھلا رکھے جو دیکھے اور محسوس کرے وہ لکھے خارج سے جو تجربے اور مشاہدے

کی دولت ہاتھ آئے اسے اپنے کارواں میں لٹاتا رہے۔ اس بظاہر آسان کام کے دعوے دار بھی بہت ہیں ان کے نزدیک فن ان کا نجی پائیں باغ ہے جہاں ان کے نجی تاثرات اپنا رنگ روپ دکھاتے ہیں ان کی تخلیق ڈائری کا فن ہے جو محض خلوت کے گرد گھومتا ہے لیکن اس مشورے کی قباحت یہ ہے کہ دیکھنے اور محسوس کرنے کے بھی زاویے اور پہلو ہیں اور انھیں کو رویے کہتے ہیں سو فی صدی معروضی اور غیر ذاتی حقیقت کا وجود ممکن نہیں کیونکہ جسے ہم اپنے دور کی حقیقت کہتے ہیں وہ شاہد و مشہود، فرد اور خارج کی باہمی تعلق سے عبارت ہے اور جسے ہم اپنا شعور کہتے ہیں وہ بھی ہمارے تصور حقیقت کا ایک عکس ہوتا ہے آج انسانی فکر کی تاریخ میں پہلی بار مادّے اور توانائی کی دوئی کو مٹا کر اس حقیقت کا اعتراف کر لیا ہے کہ مادّے میں خود توانائی موجود ہے اور مادہ توانائی میں اور توانائی مادّے میں تبدیل کی جا سکتی ہے گویا ہماری بصیرت اور خارج توانائی اور مادے کے دو متغائر اجزا نہیں ہیں بلکہ ایک سلسلے کی کڑیاں ہیں اور ان کو الگ کرنے والی دیواریں غیر موجود ہیں۔

اس صورت میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا حقیقت نہ سہی حقیقت کی طرف اپنا زاویہ ہم خود چنتے ہیں "ہم خود" کے الفاظ کے پیچھے وراثت نسل اور خون، ماضی اور ماحول کے وہ سارے عناصر کام کرتے ہیں جو انسانی شخصیت کو بناتے ہیں اور جن کی گرفت میں انسان پہلا سانس لیتے ہی پہونچ جاتا ہے لیکن اُن سب سے بڑی گرفت اس ماحول کی ہے جسے وہ آنکھیں کھول کر اور ہوش سنبھال کر بھوگتا ہے۔

یہ ماحول جسے ہم حقیقت یا خارجی حقیقت سے تعبیر کرلیتے ہیں دراصل سیدھی سادی اکائی نہیں بلکہ کئی مرتی سسکتی ابھرتی سچائیوں سے عبارت ہوتا ہے ایک طرف اس میں وہ آوازیں سنائی دیتی ہیں جو غالب ارباب اقتدار کی آوازیں ہیں جن میں آج کی گھن گرج اور توانائی ہے، عام طور پر یہی باتیں یہی آوازیں، یہی گھن گرج۔ یہی تصورات جابجا اور بار بار دہرائے جاتے ہیں اور اس طرح دہرائے جاتے ہیں کہ انسان ان کو معروضی حقیقت مان لینے پر آمادہ ہونے لگتا ہے لیکن اس رُخ کو صرف معروضی حقیقت کا غالب رُخ ہی کہا جا سکتا ہے اور اس کا غلبہ چھیننے کے لیے ایک ابھرتی ہوئی کمزور حقیقت بھی برسرپیکار رہتی

ہے وہ آنے والے کل کی حقیقت ہے صرف اس لیے کہ اس حقیقت کے پیچھے انسانوں کی بہت بڑی اکثریت کی آرزومندی اور خواہش آسودگی موجود ہے اس لیے جب کوئی انسان معاصرانہ حقیقت کے بارے میں کوئی واضح رویہ نہ اپنانے کا دعویٰ کرتا ہے تو درحقیقت وہ اپنے دور کی غالب مگر روبہ زوال حقیقت کو قبول کرتا ہے کیونکہ اس عارضی طور پر غالب اسباب اقتدار کی حقیقت سے محفوظ رہ کر حقیقت کے ابھرتے ہوئے تصور کو اپنانے کے لیے شعوری طور پر ایک واضح کوشش اور ایک واضح تر رویے کو اختیار کرنا لازم ہے۔

فن کی حقیقت سہ جہتی ہے ایک طرف اس کا رشتہ فن کار کی ذات سے استوار ہے دوسری طرف اس کے دور کی سچائیوں سے۔ وہ دل کی داستان سنانے والا بھی ہے اور اپنے دور کا زمزمہ سنج بھی اور اسی کے ساتھ ساتھ اس سنگم میں تیسری لہر اس سرسوتی کی بھی آملتی ہے جو اسے اپنے دور سے وابستہ ہونے کے باوجود اپنے دور اور اپنے علاقے دونوں سے اس طرح بلند کر دیتی ہے کہ اس کے دور کے بعد آنے والے اور اس کے ملک سے بہت دور بسنے والے بھی اس کی بات سنتے اور سر دھنتے ہیں گویا ہر سچا فن کار اپنی ذات اپنے دور اپنے حال اور مستقبل کے ملانے والے دائروں کی سرحد پر کھڑا رہتا ہے اسی لیے وہ مر سکتا ہے باسی نہیں ہو سکتا اور یہ تازگی اور رعنائی کچھ انداز نظر سے آتی ہے کچھ طرز احساس اور اسلوب اظہار سے اور انہی کی مدد سے تجربے فکر، جذبے اور تخیل کا وہ امتزاج پیدا ہوتا ہے جو ذات، دور اور آفاقیت تینوں کو اپنے دائرے میں سمیٹ لیتا ہے تجربے اور مشاہدے میں رویہ ناگزیر ہے اور تمام انحطاط پسند آج کے دور میں نظریے کے فقدان سے جانے ان جانے جس بات پر اصرار کرتے ہیں وہ کسی دور کے غالب نظریے کا غیر شعوری طور پر ہی سہی تسلیم اور قبول کرتا ہے کیونکہ اسے رد کر کے کسی دوسرے نظریے کو اختیار کرنے کے لیے شعوری کوشش درکار ہے اور ارباب اقتدار کی خواہش اور مصلحت کے خلاف حالات کو جوں کا توں برقرار رکھنے کے بجائے ان میں ایسی تبدیلی کا ارمان بیدار کرنے کے مترادف ہے جو موجودہ اقتدار کو درہم برہم کر کے وسیع تر انسانیت کی بہبود کی خاطر زیردستوں کی آقائی قائم کر سکے۔

جانے ان جانے بعض رویوں کو اختیار کرنے کی بات بار بار آتی ہے ان کے اہم اور بعض اعتبار سے خطرناک نتائج کو نظر انداز کرنا دشوار ہے ہمارا زمانہ ایٹم بم اور ہائیڈروجن بم ہی کا زمانہ نہیں انسانی نفسیات کے غیر معمولی ادراک کا عہد بھی ہے بیسویں صدی کی تیسری دہائی سے یہ علم بہت عام ہو گیا ہے کہ قوموں کی فتح و شکست میں ان کی فوجوں اور ہتھیاروں کا اتنا حصہ نہیں ہوتا جتنا ان قوموں کے طرزِ فکر اور ذہنی اور جذباتی رویے کا ہوتا ہے اور نفسیاتی طور پر ادب، صحافت، سینما، ریڈیو اور ٹیلی ویژن خطابت اور اشتہار بازی کے ذریعے بڑے خوبصورتی سے اور نہایت ڈھکے چھپے معصوم انداز میں قوموں کو ایک مخصوص ذہنی رویے کی طرف راغب کیا جا سکتا ہے مثلاً اگر کسی بیرونی حملے سے قبل کسی قوم کا اپنے رہنماؤں پر سے اعتماد جاتا رہے، فتح سے ناامیدی ہو جائے اور بیزاری اور کلبیت کا رویہ عام ہو جائے تو جوہری ہتھیاروں کے باوجود اس کے فوجی کمزور حملہ آور سے بھی شکست کھا جائیں گے۔ ساری مشینی ترقی کے باوجود یہ حقیقت ہے کہ ان مشینوں کو چلانے والے انسان ہوتے ہیں اور ان انسانوں کے شوق کی بلندی اور ہمتوں کی پستی پر، ان کی نفسیات اور جذبات پر سب کچھ منحصر ہے۔

دوسری جنگ عظیم میں ہٹلر اور اس کے حواریوں نے اس نفسیاتی جنگ کی تکنیک کو درجہ کمال پہنچا دیا ہر نئے حملے سے بہت پہلے ان ملکوں میں ہٹلر کے حواری پہلے شکست خوردگی، بیزاری اور اکتاہٹ کے عام خیالات ....

طرح طرح سے پھیلاتے تھے جس سے اس قوم کے افراد اپنے تمدن کے انحطاط اور اپنی بے پروبالی پر تن بہ تقدیر ہو جانے کے لیے آمادہ ہو جاتے تھے اور ان کے اندر کا اضمحلال لڑائی سے قبل ہی شکست کا سامان فراہم کر دیتا تھا۔ امریکہ میں آج بھی یہ طریق جنگ اعلیٰ ترین سطح پر جاری ہے اور وہاں کا حکمراں طبقہ اس کے تجربے طرح طرح سے کر رہا ہے کہ اپنے ہم وطنوں اور اپنے زیر اثر ملکوں کے رہنے والوں کے خیالات و جذبات کو چند بنیادی ذہنی اور جذباتی رویوں کی طرف مائل کر کے کس طرح اپنے قابو میں کیا جا سکتا ہے یہ ذریعے قانون یا تشدد پر اصرار نہیں کرتے البتہ کچھ ان دیکھے

پُراسرار طریقے عمل میں لائے جاتے ہیں اور بار بار رائے عامہ کو ناپنے تولنے اور اسے متاثر کرنے کے تجربے کیے جاتے ہیں۔

افراد کسی دشواری سے دوچار ہوتے ہیں تو یا تن بہ تقدیر ہو رہتے ہیں اور اپنے خیالات و جذبات کو افتاد سے ہم آہنگ کر لیتے ہیں یا اس دشواری کو حل کرنے کے لیے تن من دھن کی بازی لگاتے ہیں اسی طرح اقوام بھی یا حالات سے مفاہمت کر کے تن بہ تقدیر ہو رہتی ہیں یا جہانِ نو کی تعمیر کا حوصلہ کرتی ہیں بار بار غلطیاں کرتی ہیں گرتی اور پھر اُبھرتی ہیں لیکن ہمت نہیں ہارتیں اور اس کاوش مسلسل اور اس شکست و فتح کے عمل کو لایعنی سمجھ کر اس سے تائب نہیں ہوتیں۔ جب کسی قوم کے افراد کے ذہن اور دل سے تھکن اور بیزاری ہی کی آوازیں بلند ہونے لگیں تو یہ صحت کی علامت نہیں نئے سرے سے تشخیصِ مرض کی دعوت ضرور ہے۔

ادب کو اظہار ذات کہا جاتا ہے مگر ہر وہ جملہ، نقش، لکیر جو کسی کے قلم یا زبان سے نکلتا ہے لازمی طور پر اظہار ذات تو ہوتا ہے ادب نہیں ہوتا۔ ہماری ڈائری اور خطوط ہمارے منہ سے نکلی ہوئی گالیاں اور دعائیں، سبھی کچھ اظہار ذات ہے مگر ادب نہیں۔ ادب کے لیے محض اظہار ذات ہونا کافی نہیں (ایسا ہوتا تو ہم سے ہر ایک اٹھتے بیٹھتے سوتے جاگتے شعر کہتا یا ادب کی تخلیق کرتا کیونکہ ہماری ہر بات لازمی طور پر ذات کا اظہار ہوتی ہے) بلکہ شاید ادب فن کار کی ذات اس کے عہد یعنی اس کے معاصر قارئین اور ادب کی آفاقی بصیرت Sensibility کی حدِ اوسط کا نام ہے جب تک فن کے تجربے میں سے اس کا شخصی عنصر یا نجی پن نکال کر اسے اجتماعی شعور Sensibility یا بصیرت سے ہم آہنگ کر کے اسے بقول ایلیٹ Depersonalise نہیں کر دیتا غیر شخصی رنگ نہیں دے دیتا اس وقت تک وہ اظہار ذات کو ادب بنانے پر قادر نہیں ہوتا اور اسی راستے سے مجلسی شعور اجتماعی بصیرت رویہ اور نظریہ ادب میں راہ پاتا ہے دوسرے لفظوں میں فن کار جس Sensibility کا اظہار کرتا ہے وہ صرف شخصی عنصر سے عبارت نہیں ہوتی بلکہ

احساس اور تجربے کے اس حصے سے عبارت ہوتی ہے جہاں اس کی ذات اس کا دور اور آفاقی اقدار آ کر ملتی ہیں اس لحاظ سے وہ نہ صرف رویے سے دامن جھٹک نہیں سکتا بلکہ اس عصری صداقت کی عکاسی کے ساتھ ساتھ نئی حقیقت کے لیے اپنے دور کے ذہن اور احساس کو ہموار کرنا بھی لازم آتا ہے۔ یہ عمل بھی .... شعوری کوشش یا اس کے بغیر دونوں صورتوں میں ناگزیر ہے۔

رویہ یا نظریہ ادب کے لیے ناگزیر ہے مگر محض رویہ یا نظریہ فن نہیں ہے محض اس کے بل پر تخلیقی کارنامے ممکن بھی نہیں خیال کتنا ہی خوبصورت کیوں نہ ہو اگر وہ تجربے میں ڈھل کر اور شخصیت کا حصّہ بن کر تخلیقی عمل کے ذریعہ کندن بن کر نہ آئے بھونڈا ہی رہے گا۔ رویہ اور نظریے کے لیے ضروری ہے کہ وہ فیشن یا فارمولا ہو صرف ذہن کو متاثر اور دماغ کو مطمئن نہ کرے شخصیت اور تجربے کا اس طرح جزو بن جائے کہ وہ خارج سے عائد کیا ہوا نہ ہو بلکہ فن کار کی داخلی تلاش و جستجو اس کی اپنی دریافت بن جائے۔ جب تک یہ نظریے یا رویے بناوٹی، خارجی یا اوپر سے عائد کیے ہوئے یا دوکان کی رونق بڑھانے کے لیے خود" اختیار" کیے ہوتے ہیں اس وقت ادب پروپیگنڈے کی سطح سے نہیں اٹھتا لیکن جب یہ رویے اور نظریے، طرز احساس اور انداز نظر بن جاتے ہیں اور تجربے میں شامل ہو کر شخصیت کی تہ کا حصہ ہو جاتے ہیں تو ان کی آنچ سے فن جنم لیتا ہے۔ رویے سے فرار ممکن نہیں ہاں یہ ممکن ہے کہ فن کار آنکھیں موند کر غیر جانبداری اور بے تعلقی کے دھوکے میں اپنے دور کے غالب نظریوں اور رویوں کو اپنانے اور تبدیلی کی جگہ جمود اور انقلاب کی جگہ اقتدار کا آلۂ کار بن جائے۔

نقطوں کی سرحد

ادبی تخلیق کی تشکیل کے چار پہلو ہیں، ایک خارجی دنیا اور اُس کا رنگ و آہنگ جو ادب میں تجربے یا تاثر کی شکل میں ڈھلتا ہے۔ دوسرے ادیب کی ذات جو اس کارگزشتہ گری سے اپنے احساس، ادراک اور بصیرت کے مطابق خارج کی ان "حقیقتوں" کو ذاتی تاثر اور نجی تجربے کی شکل میں ڈھالتی ہے اور انھیں زبان دیتی ہے۔ تیسرے وہ پڑھنے یا سننے والا مخاطب جو ادبی تخلیق کی ہر سطر، ہر لفظ، ہر نقش اور سُر میں غیر محسوس طریقے ہی سے سہی مگر موجود رہتا ہے اور چوتھے اس ادبی تخلیق کا اثر جو اُس دور کی بعد آنے والی انسانی بصیرت پر پڑتا ہے اور وہ علم و آگہی کی تاریخ کا ایک فعال اور موثر جز بن جاتا ہے، اسی لیے ادب کو اظہارِ ذات بھی کہا ہے۔ اظہارِ عصر بھی اور عرفانِ ابدی بھی، کیونکہ ہر ادبی شہ پارہ اپنے فن کار کی شخصیت کا آئینہ خانہ بھی ہوتا ہے اور اپنے زمانے کا آئینہ خانہ بھی اور ان دونوں کیفیات کے باوصف بلکہ انہی کی وجہ سے صحیفۂ کائنات بھی۔ گویا فن ذات اور عصر کے دائرے میں پورے خلوص، دیانت داری، وسعت اور ہمہ گیری کے ساتھ اسیر ہونے کی بنا پر ہی ان دونوں دائروں سے اوپر اٹھ کر ہر انسان، ہر دور اور ہر علاقے کا ادب بن جاتا ہے۔ یہاں عصر اور آفاق کے دائرے ایک ہو جاتے ہیں۔

پہلا مسئلہ خارج کا ہے جسے اکثر "حقیقت" کے لفظ سے بھی یاد کیا جاتا ہے حقیقت کیا ہے؟ کیا اس کی کوئی خارجی، خالصتہً معروضی یا مادّی شکل موجود ہے بھی یا نہیں۔ یہاں پہلے

قدم ہی پر مادہ کے وجود اور عدم کی بحث اُٹھ کھڑی ہوتی ہے۔ بعض حضرات کہیں گے کہ حقیقت وہ ہے جو ہمیں نظر آتی ہے اور صرف اس لیے اُس کے موجود ہونے کا یقین کیا جا سکتا ہے کہ ہمیں اپنے احساس و ادراک پر اعتبار ہے۔ دوسرے لفظوں میں حُسن محبوب میں نہیں، عاشق کی آنکھ میں ہے۔ ۱۸ ویں صدی کے فلسفی جن مقدمات کے ساتھ مادے کی تعریف کرتے تھے آج وہ سارے مقدمات تقریباً باطل ہو چکے ہیں۔ یعنی اُن کے نزدیک مادے کے لیے وزن، حجم اور جہات لازم تھے اور اسی کے ساتھ ساتھ اس کا غیر متحرک اور جامد ہونا لازم تھا۔ یعنی جب تک کوئی بیرونی طاقت اُسے حرکت نہ دے، وہ خود حرکت نہیں کر سکتا اور اس میں نمو یا ہلچل موجود نہیں ہوتی۔ بیسویں صدی میں آئن سٹائن نے نظریۂ اضافیت پیش کیا اور دوسری جنگِ عظیم کے خاتمے سے کچھ پہلے ایٹم کو (یعنی مادے کے آخری ایسے جز کو جسے ناقابلِ تقسیم اور ناقابلِ شکست وحدت تسلیم کیا جاتا تھا) توڑ دیا گیا اور ذرے کی اس شکست سے بے پناہ توانائی حاصل کر کے اس کا ایک حصہ ایٹم بم کی شکل میں سامنے آیا۔ گویا اس تجربے نے واضح کر دیا کہ مادہ کا آخری ذرہ نہ صرف ناقابل شکست ہے بلکہ وہ تمام و کمال انرجی یا متحرک اور نظر نہ آنے والی توانائی میں تبدیل کیا جا سکتا ہے ان معنوں میں گویا ۱۸ ویں صدی کے فلسفیوں اور سائنس دانوں کے مادے کا خاتمہ ہو گیا اور اب اسے یعنی نظر آنے والے غیر متحرک، جامد اور غیر نمو پذیر مادے کو متحرک، نمو پذیر اور نظر نہ آنے والی توانائی میں بدلا جا سکتا ہے، اس طرح گویا قدیم تعریف کے مطابق مادے کا وجود ہی ختم ہو گیا اور "حقیقت" اب مادی کی بجائے "داخلی" اور محض "داخلی" ہو کر رہ گئی۔ کیا واقعی مادے کا وجود فرضی ہے؟ یا مادے کی جو تعریف ۱۸ ویں صدی کے سائنس دانوں اور فلسفیوں نے کی تھی وہ باطل قرار پائی ہے۔ اسی صدی میں اور اس کے بعد بھی مادیت پر یقین رکھنے والے متعدد فلسفیوں نے اس کی بھی صراحت کی تھی کہ مادے کی تعریف میں جامد حرکت اور نمو سے موثر رہ ہونا شامل نہیں ہے بلکہ مادے میں قوت نمو لازمی طور پر شامل ہوتی ہے۔ آج مادے کی صرف ایک ہی تعریف قابلِ قبول ہو سکتی اور وہ تعریف حجم، وزن اور وجود کی شرطوں سے عاری ہو گی۔ یعنی مادے کے لیے اپنا

وجود ضروری ہے اور اس وجود کا جامد، باوزن اور باجہت ہونا ضروری نہیں۔ توانائی بھی مادہ ہے اور ایک موج ہوا پیچاں بھی مادہ ہے۔

اس نئی صورتِ حال کے پیش نظر حقیقت خیال اور خیال حقیقت میں تبدیل ہو جاتا ہے اور داخلیت اور خارجیت کی ساری حد بندیاں نیچے آرہتی ہیں۔ لیکن اس کے یہ معنی ہرگز نہیں ہیں کہ خارج کا سرے سے وجود ہی نہیں ہے یا جو کچھ ہے وہ سیمیا کی سی نمود رکھتا ہے یا دنیا صرف اس لیے موجود ہے کہ میں محسوس کرتا ہوں۔ خارج کا وجود ہے اور افراد کے انفرادی احساسات سے الگ اور مستقل بالذات ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ اب مادہ جامد نہیں، متحرک اور توانائی کی ان دیکھی لہر میں تبدیل ہو جانے والا ثابت ہو چکا ہے۔ یہ فتح تصور پرست فلسفیوں کی نہیں مادیین کے دلبستان کے صالح عناصر کی ہے

ادب کی دنیا میں حقیقت کا لفظ مختلف معنوں میں استعمال ہوتا آیا ہے۔ یہ بھی صحیح ہے کہ ہر شخص کے لیے حقیقت کا ایک نجی اور کسی قدر داخلی تصور ہوتا ہے کیونکہ وہ جسے خارج سے تعبیر کرتا ہے اس میں بھی اس کے تاثرات و تعصبات رنگ آمیزی کرتے ہیں۔ پھر بھی اگر ایک دور اور ایک علاقے کے رہنے والے افراد کے تاثرات و تجربات سے عبارت نجی حقیقتوں کی درجہ بندی کی جائے تو اندازہ ہوگا کہ الگ الگ ہوتے ہوئے بھی ان نجی حقیقتوں میں مماثلت اور اشتراک کی کئی سطحیں موجود ہیں اور اُن مشترک عناصر کی مدد سے کوئی نہ کوئی ایسا مرکب تیار کیا جا سکتا ہے جسے اجتماعی حقیقت سے تعبیر کیا جا سکے۔ یہ اجتماعی حقیقت ایک دور اور ایک علاقے میں کئی دائروں اور کئی سطحوں پر موجود ہوتی ہے اور برابر تغیر پذیر ہوتی ہے، یعنی ہر دور اور ہر علاقے کی اجتماعی حقیقتوں میں کوئی ایک اجتماعی حقیقت ایسی ہوتی ہے جسے اُس لمحے اور اس مقام پر غالب اجتماعی حقیقت کا درجہ حاصل ہو جاتا ہے، مگر دوسری اجتماعی حقیقتیں برابر اس غالب حقیقت کو زیر کرکے اس پر غلبہ حاصل کرنے کی تگ و دو میں لگی رہتی ہیں۔ ایک نقطۂ نظر یہ بھی ہے کہ مختلف نجی اور داخلی حقیقتوں کی درجہ بندی اقتصادی طبقوں کی اپنی طبقاتی حقیقتوں کی شکل میں کی جا سکتی ہے اور ہر طبقے کی طبقاتی حقیقت غالب حقیقت بننے کی لگاتار کاوش کرتی رہتی ہے

لہٰذا جسے ہم ایک دور کی "عام" حقیقت سے تعبیر کرتے ہیں وہ بھی دراصل غیر طبقاتی یا طبقات سے ماورا حقیقت نہیں ہوتی بلکہ وہ طبقاتی حقیقت ہوتی ہے، جو ایک مخصوص دور میں غالب حقیقت کا درجہ اختیار کر گئی ہے۔ لہٰذا "قومی" یا "بین الاقوامی" کہلائی جانے والی حقیقتیں بھی دراصل طبقاتی حقیقتوں ہی سے عبارت ہیں، یہ اور بات ہے کہ ان کی جگہ غلبہ پانے والی دوسری طبقاتی حقیقتیں کسی ایک مقام یا دور میں پوری طرح ابھرنے میں کامیاب نہ ہو سکیں۔ لہٰذا ہر دور کی حقیقت کے دو روپ ہوتے ہیں۔ ایک غالب مگر رو بہ زوال حقیقت جسے "قومی"، "عصری" وغیرہ صفات سے یاد کیا جاتا ہے اور عمومی حیثیت دے دی جاتی ہے۔ دوسری مغلوب مگر ابھرنے والی حقیقت جو غلبہ حاصل کرنے کی جد وجہد جاری رکھتی ہے اور ٹھوکریں کھاتی ابھرتی اور گرتی بڑھتی رہتی ہے حقیقت کے ان دونوں سروں کے بیچ متعدد اور نیم دائرے اور سطحیں موجود ہوتی ہیں مگر وہ ان دونوں سروں سے غیر متعلق نہیں ہوتیں۔

حقیقت کا تیسرا پرت وہ ہے جس کی شکلیں بدلتی ہیں مگر بنیاد نہیں بدلتی۔ مثلاً یہ حقیقت ہے کہ انسان خواہ تاریخ کے کسی دور میں رہا ہو اور کسی علاقے میں پیدا ہوا ہو، جینے کے لیے ہوا، پانی، غذا، محبت، جنس اور تھوڑے بہت احساسِ آسودگی کا متلاشی رہتا ہے۔ اُس کی جبلی ضرورتیں اُس کی زندگی کی متعین مدت، بچپن، جوانی اور بڑھاپے کی حد بندیاں اُس کے بنیادی تقاضوں میں ایک آفاقیت اور ابدیت پیدا کرتی ہیں اور اسی لیے جنس، محبت، آسودگی کی تلاش ہمیشہ آرٹ کا موضوع رہے ہیں۔ ان ہی کے دم سے ادب میں آفاقی آہنگ برقرار رہتا ہے۔ ایک ملک اور ایک صدی کا ادب دوسرے ملک اور دوسری صدی میں عزت و احترام ہی سے نہیں، ذوق و شوق سے پڑھا جاتا ہے۔

سوال یہ ہے کہ ادیب کا رشتہ حقیقت کے کس نقطے یا کس پرت سے ہوتا ہے۔ ابھی تک ادیب کی اپنی ذات کے اندرونی عوامل و محرکات کا تذکرہ نہیں ہوا اور خارج سے تاثر قبول کرنے کے اندرونی عمل سے بحث نہیں کی گئی ہے۔ مگر اس کے بغیر بھی

یہ بات شاید کہی جا سکتی ہے کہ اس دنیا میں ادیب تو کیا کسی انسان کے لئے مکمل تنہائی ممکن نہیں ہے۔ جن تاثرات، ہیجانات، احساسات، جذبات اور خیالات کو وہ خالص نجی ذاتی اور غیر اجتماعی سمجھتا ہے وہ بھی کسی نہ کسی شکل میں خارج سے متاثر ہوتے ہیں اور ان میں بھی ایک بڑا عنصر ایسا موجود ہوتا ہے جو ہماری ذات تک محدود نہیں ہوتا بلکہ ہمارے طبقے، ہمارے زمانے اور ہمارے علاقے کے دوسرے لوگوں کے تجربات و احساسات میں مشترک ہوتا ہے، اس کا انکار ممکن نہیں کہ احساس و تجربے کے اس خزانے میں تھوڑا بہت حصہ نجی بھی ہوتا ہے، گو اسے محدود معنوں میں ہی "نجی" کہا جا سکتا ہے لیکن دیکھنا یہ ہے کہ فن کار تخلیق فن میں ان تجربات کے کن حصوں کو پیش کرتا ہے۔ نجی یا غیر نجی، اجتماعی یا غیر اجتماعی۔

دراصل تخلیقی فن کار کا سب سے مشکل مرحلہ یہی انفرادیت اور اجتماعیت، فرد اور اجتماع کے درمیانی رابطے کی تلاش ہے۔ ادب کو اظہار ذات کہا گیا ہے، اس سے خطرناک جھوٹ شاید ہی ممکن ہو کیونکہ ہماری ذات کا اظہار تو ہمارے ہونٹوں سے نکلنے والے ہر جملے ہمارے قلم سے نکلنے والے ہر لفظ، ہمارے لباس کی ہر شکن اور ہمارے رہن سہن کی ہر ادا سے ہوتا ہے لیکن ان میں سے کوئی بھی صرف اظہار ذات کی بنا پر ادب نہیں بن جاتی ادب کو عصری زندگی کا آئینہ کہا گیا ہے۔ ایسا ہوتا تو تاریخ یا روزنامچے ادب کی سب سے اعلیٰ صنف قرار پاتے۔ حقیقت یہ ہے کہ ادب نہ محض اظہار ذات ہے نہ محض عصری عکاسی بلکہ ذات اور خارج کے درمیان نقطۂ ربط کی تلاش ہے۔ فن کار نہ اپنی ذات کو رد کر سکتا ہے نہ خارج کو، بلکہ اس کے آرٹ میں ظاہر ہونے والے تمام تجربات کا رنگ محل اس کی ذات اور خارج کے نقطہ ہائے ارتباط کی سرحد پر تعمیر ہوتا ہے۔ ایک طرف تو فن کار خارج سے حاصل کیے ہوئے اپنے نجی تجربات میں اجتماعی معنویت کا عنصر تلاش کرتا ہے، دوسری طرف اس اجتماعی معنویت کو ذاتی اور نجی بنا کر پیش کرتا ہے کہ اس اجتماعی معنویت پر اس کی انفرادیت کے رنگ و آہنگ کا "ٹھپہ" برقرار ہے۔ دوسرے لفظوں میں اسے یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ فن دراصل توسیع ذات کا عمل ہے۔ اور اس ذات میں اجتماع اور خارج کو جتنی وسعت۔ جتنی گہرائی اور جتنی رنگا رنگی پیدا ہوگی، آرٹ میں اتنی ہی عظمت

آئے گی۔ یہی "دم بدم با من و ہر لحظہ گریزاں از من" کی کیفیت فن کار اور خارج کے درمیان موجود رہتی ہے۔ خارج فن کار کی انفرادیت کو اجتماعی حوادث و تجربات کے سیلِ بے رنگ میں بہائے جانا چاہتا ہے۔ فن کار اپنے ذاتی تجربات کو وسعت دے کر خارج کو اس میں سمو لینا چاہتا ہے۔ اچھا فن کار کائناتی مسائل کو بھی ذاتی بنا لیتا ہے اور ان میں اپنی ذات کا خلوص، جذبے کی ساری شدت اور اپنی شخصیت کا سوزِ دروں شامل کر کے فن کارانہ بصیرت میں تبدیل کر دیتا ہے۔ اناڑی اور ناپختہ کار ذاتی مسائل میں بھی یہ کیفیات پیدا نہیں کر پاتا۔ کم درجے کا شاعر ذات میں اسیر ہوتا ہے، بڑا شاعر کائنات کو بھی ذات بنا لیتا ہے۔ یہی وہ فرق ہے جو غالب اور اقبال کو اپنے دور کے متشاعروں یا محض کامیاب شاعروں سے بلند کر دیتا ہے۔

اب تک کی گفتگو صرف اس نقطے پر ہے کہ ادب جس شخصیت کا اظہار ہے، اس کا تعلق خارجی حقیقت سے کیا ہے اور حقیقت کو خارجی قرار دینا کس حد تک ممکن ہے، اب اس پر ایک نئے زاویے سے گفتگو کرنے کی گنجائش بھی ہے جسے عُرفِ عام میں ادیب کی شخصیت قرار دیا جاتا ہے وہ کیا ہے۔ کیا اس کا کوئی خالص نجی وجود ممکن ہے ؟ اگر نہیں تو کس حد اس وجود کو نجی، غیر مجلسی یا ذاتی کہا جا سکتا ہے ؟ کیا ایک شخص کی کئی شخصیتیں ہوتی ہیں؟ اور اگر ایسا ہے تو ان کا آپس میں ایک دوسرے سے کیا تعلق ہوتا ہے ؟ اس کے علاوہ یہ سوال بھی ابھرتا ہے کہ اس شخصیت کی تشکیل میں کن عناصر کا عمل دخل ہے اور کس حد تک ؟

شخصیت اعمال و افکار سے عبارت ہے اور افکار کے دائرے میں احساسات و خیالات، جذبات اور تصورات، اقدار و معتقدات، فلسفہ اور نظریہ، سبھی کچھ آجاتا ہے پھر ان کو بھی نفسیات تین سطحوں پر تقسیم کرتی ہے، شعوری، نیم شعوری اور لاشعوری، لیکن یہ تقسیم ہونے والی متاع ایک ہے۔ اس متاع کے ماخذ اور مراکز مختلف ہیں۔ بعض کے نزدیک ہمارے افکار و اعمال کا سرچشمہ نسلی وراثت اور اجتماعی لاشعور میں پنہاں ہے یعنی اپنی نسل اور قوم کے مزاج اور کردار سے ہر فرد کو حصہ ملتا ہے اور جانے ان جانے وہ اس وراثت سے متاثر یا مجبور ہوتا ہے۔ اس سے اگلی تہہ خاندانی وراثت اور والدین

کی خصوصیات سے اکتساب کی ہے۔ اس پر بھی گویا فرد کا کوئی اختیار نہیں، پھر ماحول اور گرد و پیش کے اثرات کا عمل شروع ہوتا ہے۔ یہاں سے جبر کی بجائے اختیار کا دائرہ ہے، مگر ماحول کو انتخاب کرنے اور گرد و پیش کے اثرات کو قبول کرنے اور ان اثرات کو قبول کرنے کے انداز کا تعین بھی کسی حد تک پہلے ہی سے ہو جاتا ہے۔ ہر شخص بچپن میں ایسے حالات میں پرورش پاتا ہے جن میں خود اُس کی پسندیدگی یا انتخاب کو بہت کم دخل ہوتا ہے جب ان اثرات کو اختیار کرتا یا چھوڑتا ہوا آگے بڑھتا ہے تو اثرات کو قبول یا رد کرنے کا ایسا ذہنی اور جذباتی نظام اس کی شخصیت کا جزو بن چکا ہوتا ہے جسے مکمل طور پر توڑ پھوڑ ڈالنا یا قطعی طور پر ترک کرنا اس کے بس میں نہیں ہوتا۔ پھر بھی اپنے اس محدود اور مختصر سے دائرے میں رہ کر ہر فرد اپنی زندگی بناتا یا بگاڑتا ہے۔ مختلف قسم کے عقیدے نظریے اور تصورات قبول یا رد کرتا ہے نئے معتقدات یا اسالیب فکر ڈھالتا ہے اور دنیا اور زندگی کی اپنے طور پر ایک نئی توجیہ کر لیتا ہے جسے ابسن کے لفظوں میں اس طرح کہا جا سکتا ہے کہ ہر فرد کو زندہ رہنے کے لیے ایک "محافظ جھوٹ" کی ضرورت ہوتی ہے۔

اس پوری تشکیل کو پیشِ نظر رکھا جائے تو اندازہ ہوگا۔ کہ جسے ہم شخصیت سے تعبیر کرتے ہیں وہ تین چوتھائی جبر اور ایک چوتھائی اختیار سے تین چوتھائی اجتماعیت اور ایک چوتھائی انفرادیت سے تین چوتھائی خارجیت اور ایک چوتھائی انفرادیت سے مل کر بنتی ہے۔

ادب کا جسے لوگوں نے شخصیت کا اظہار قرار دیا ہے، اس شخصیت سے کیا تعلق ہے؟ بعض نقاد اور فلسفی تو اس تصور ہی سے یکسر منکر ہیں کہ ادب کو شخصیت کا اظہار قرار دیا جائے ادیب عملی زندگی میں جو نہیں پاتا اسے فکری اور جذباتی زندگی میں حاصل کرتا ہے، اپنی حسرتوں کا انتقام تصور میں لیتا ہے اور اپنے ادبی سرمایے میں گویا اپنی تمام حسرتوں اور ارمانوں کو پورا کر لیتا ہے۔ اس طرح شاید ایک ہی شخص عملی زندگی میں کچھ اور، اور اپنے فن کی دنیا میں کچھ اور نظر آتا ہے۔

بالفاظ دیگر۔ وہی بات جو میں نہ کہہ سکا مرے شعر و نغمہ میں آ گئی
وہی لب جنھیں میں نہ چھو سکا، قدحِ شراب میں ڈھل گئے

لیکن شخصیت کے اظہار کا یہ بھی بہرحال ایک طریقہ ہے جو براہِ راست نہیں بالواسطہ اور کبھی بالضد ہوتا ہے۔ شخصیت کا اندازہ خود آرٹسٹ کے مزعومات اور دعاوی سے نہیں بلکہ اس کے افکار و جذبات کی نہج سے کرنا چاہیئے اور اس نہج کو سمجھنے کے لیے بھی صرف اس کی تخلیقات شاید کافی نہ ہوں اُس کی سرگذشت یعنی اس کے افکار و اعمال کی تاریخ پیشِ نظر رکھنا ضروری ہوگا۔ اسی بات کا دوسرا رُخ یہ ہے کہ ہر شخص اور خصوصاً ہر فن کار کے سینے میں ایک سے زیادہ شخصیتیں باہم متصادم ہوتی ہیں، کبھی ملتی ہیں، کبھی لڑتی ہیں دراصل فن کار کی اصلی شخصیت ان شخصیتوں کے باہمی توازن اور تناسب سے مل کر بنتی ہے اور وہ بھی برابر بدلتی اور نشو و نما پاتی رہتی ہے۔

اس پس منظر میں غور کیجیے تو اندازہ ہوگا کہ

(۱) کوئی فن کار مکمل طور پر اپنے گرد و پیش، اپنی وراثت اور اپنی نسل و قوم کے مزاج بالفاظِ دیگر خارج سے فرار حاصل نہیں کر سکتا۔

(۲) شخصیت کا اظہار ہوتے ہوئے بھی فن محض نجی اظہار نہیں ہو سکتا، بلکہ اُس کا رشتہ اجتماعی شعور سے بہت گہرا ہے۔ فن کار اپنے نجی تاثرات کو غیر شخصی اور مجلسی تاثر میں ڈھال کر پیش کرتا ہے۔

فن کے دائرے میں فن کار کی بصیرت، جذبات و افکار کا یہی حصہ آتا ہے جو گویا اس کی ذات اور اُس کے سماج کے درمیان مشترک ہے، جہاں اس کے نجی تاثرات مجلسی تاثرات کا جزو اور علامت بن جاتے ہیں۔

یہاں تک گفتگو نیم شعور اور تحت الشعور کی سطح پر ہوئی ہے۔ اب شعور کی نوعیت پر غور کیجیے اور اس شعور کی ساخت و پرداخت میں جو عنصر لاشعور کا شامل ہے، اس کو پرکھیے تو ایک اور تصویر سامنے آتی ہے۔ بہت سے معتقدات اور تصورات جذباتی ردِّ عمل کے وسیلے اور ذرائع ہمیں وراثت میں ملتے ہیں۔ اس میں ہر طریقے کی وراثت شامل ہے، نسلی، ذاتی، خاندانی اور قومی۔ اس کے بعد ہم بہت سے عقیدوں اور نظریوں کو شعوری طور پر اپناتے ہیں اور یہ سمجھا جاتا ہے کہ ہم انھیں رد یا قبول کرنے میں

آزاد ہیں۔ یہ بات بالکل غلط ہے بھی نہیں، ہاں اس آزادی کی حدود کو متعین کرنا ضروری ہے۔

خیال بڑی قوت ہے۔ ہر سماج کو بنانے بگاڑنے والے خیال کو اپنے قابو میں رکھنا چاہیے۔ کیونکہ اس کے ذریعے وہ پوری سوسائٹی کے ذہن اور اعضا کو متاثر کر سکتے ہیں اسی وجہ سے ارباب اقتدار مختلف ذریعوں سے ایسے خیالات، تصورات اور اقدار کو دانستہ طور پر فروغ دیتے ہیں جو اُن کے حق میں ہوں اور پوری قوم کو اسی سمت لے جا سکیں ان کے طریقے پراسرار ہیں۔ سب سے پہلے تو وہی کارآزمودہ نسخہ ہے جسے اکبرؔ نے اپنے مخصوص انداز میں اس طرح بیان کیا تھا۔

افسوس کہ فرعون کو کالج کی نہ سوجھی　　　یوں قتل سے بچوں کے وہ بدنام نہ ہوتا

یعنی ذریعۂ تعلیم اور نصابِ تعلیم کے ذریعے باقتدار طبقہ ایسے خیالات و جذبات برابر عام کرتا رہتا ہے جو اس کے حق میں ہوں اور ان خیالات اور تصورات کو نئی نسل مسلّمہ حقائق سمجھ بیٹھتی ہے۔ مثلاً ہمارے سابق حکمرانوں نے تاریخ اور ادب کے ذریعے فرقہ وارانہ منافرت اور نسلی احساس کمتری کا جو زہر جُرعہ جُرعہ سو سوا سو سال تک پلایا وہ ملک کی تقسیم اور فرقہ وارانہ فسادات کی شکل میں رنگ لایا۔ پوری تاریخ کو اکبر اور رانا پرتاپ، اورنگ زیب اور شیواجی کے رنگ میں رنگ دیا گیا اور یہ خیال آج کتنے ذہنوں میں گزر سکتا ہے کہ ان بادشاہوں اور سیاسی رہنماؤں کے دل فرقہ واریت سے پاک تھے اور صرف سیاسی مصلحتوں سے معمور تھے۔

اس کے آگے کی منزل ریڈیو۔ پریس۔ رسالے۔ تفریحی کلب۔ جلسے جلوس اور تقریبات ہیں .... ان سب پر دانستہ یا نادانستہ اربابِ اقتدار کا اثر و اختیار ہوتا ہے۔ اور وہ اِن تمام اداروں سے اپنی دل پسند اقدار کی ترویج بڑی خوبی سے کرتے ہیں، اِس پر مستزاد یہ کہ ان اقدار کے خلاف آواز بلند کرنے کی بعض ممالک میں اجازت نہیں ہے۔ اور بعض ممالک میں کاغذ پر اجازت ہے مگر ذرائع اور

وسائل نہیں ہیں، کاغذی اجازت ناموں کے باوجود اخبارات و رسائل، ریڈیو اور ادارے سب یا حکومت کے ہاتھ میں ہوتے ہیں یا اہلِ ثروت طبقوں کے ہاتھ میں۔ جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ پوری سوسائٹی تصویر کا صرف ایک ہی رُخ دیکھتی رہتی ہے اور اسی کو "حقیقت" سمجھ بیٹھتی ہے۔

رویے، تصورات اور نظریے ——— سب پہلے ان ہی راستوں سے ہم تک پہنچتے ہیں اور اگر ہم شعوری طور پر ان میں سے بعض کو رد نہ کریں تو اربابِ اقتدار کا اندازِ نظر ہمارا اندازِ نظر بن جاتا ہے۔ ہم اپنی نادانستگی کا کتنا ہی بلند بانگ اعلان کیوں نہ کریں، ہم کتنے ہی اعتماد کے ساتھ ہر نظریے کے فقدان کا اعتراف کیوں نہ کریں۔ پھر بھی یہ حقیقت ہے کہ اس صورت میں بھی ہمارا ایک نظریہ ضرور ہوتا ہے۔ اور وہ نظریہ اربابِ اقتدار کے نظریے سے ملوث ہے۔

غرض شخصیت کتنا ہی چاہے "قلعہ بند" نہیں ہو سکتی۔ اُس کی تعمیر و تشکیل میں خارج کا عمل غالب ہونا لازمی ہے اور داخلیت اور خارجیت کی اسی دھوپ چھاؤں سے فن کا آئینہ خانہ سجا ہے۔ بقول اقبالؔ

خودی میں ڈوبتے ہیں پھر ابھر بھی آتے ہیں
مگر یہ حوصلۂ مردِ ہیچ کارہ نہیں

۱۹۶۸ء

تفہیم شعر کی سطحیں

تفہیم شعر ضروری ہے۔ مگر کافی نہیں۔ شعر اور قانونی دستاویز یا سائنسی مقالے میں شاید یہی بنیادی فرق ہے۔ قانونی دستاویز اور سائنسی مقالوں کو صرف سمجھ لینا کافی ہے۔ شعر کا مطلب صاف ہو تو بھی پڑھنے سننے والا کچھ اور ڈھونڈھتا ہے۔ یہ "کچھ اور" کیا ہے اور کیوں ہے؟ اجتماعی معنویت؟ روحِ عصر؟ جمالیاتی کیفیت؟ انبساط؟ یا یہ سب کچھ؟ اس لحاظ سے تفہیم شعر کا رابطہ لازمی طور پر شعر سے پیدا ہونے والی جمالیاتی کیفیت سے استوار ہو جاتا ہے۔

شعر کا لفظ یہاں محض برائے بیت ہے، کیونکہ یہاں اس سے مراد پوری شعری تخلیق ہے۔ شاعری قدیم ترین فنون میں شامل ہے کیوں کہ ایک طرف وہ انسان کی اُن جبلتوں کی نمائندگی کرتی رہی ہے جو بدلتے ہوئے بھی بنیادی طور پر نہیں بدلتیں۔ مثلاً انسان کی جسمانی اور حیاتیاتی حقیقتوں سے پیدا ہونے والے مسائل — جنس، بھوک، موت سے ماورا ہونے کی خواہش، اقتدار کی تلاش وغیرہ۔ دوسری طرف وہ بدلتی ہوئی روحِ عصر کی بھی ترجمان رہی ہے۔ نفسِ مضمون، ہیئت اور اسلوب و الفاظ، غرض ہر اعتبار سے شاعری زمانے کے ساتھ بدلتی رہی ہے۔

ہر دور اپنے شاعروں سے مختلف مطالبے کرتا ہے۔ ہر عہد کے پڑھنے والوں کے فکری جذباتی اور جمالیاتی انبساط کا سانچہ اگلوں سے مختلف ہوتا ہے اور وہ اپنے امتیازی آہنگ کو اپنے دور کے فنون میں جلوہ فگن دیکھنا چاہتا ہے۔ جمالیاتی کیفیت ہو یا انبساط و الم کی کوئی اور شکل، اس کی بنیاد لازمی طور پر احساس قبول کرنے والے اور تاثر پذیر ہونے والے اعصاب

ہوں گے اور ان اعصاب کی اثر پذیری کی نوعیت اور ان کا اپنا تشکیلی نظام ہر دور میں بدلتا ہے

ہمارے اپنے اس دور کو لیجیے اور اردو شاعری کے مخاطبین کے ردعمل کا مطالعہ کیجیے تو بعض دلچسپ حقیقتیں سامنے آئیں گی۔ ہمارے آپ کے دیکھتے دیکھتے تین قسموں کی شاعری کا رواج ہوا۔ ایک وہ جسے عرفِ عام میں مشاعرے کی شاعری کہا جاتا ہے، اس سے تحقیر یا تذلیل مقصود نہیں، بلکہ یہ ظاہر کرنا مقصود ہے کہ مشاعرے کی شاعری کا لازمی وسیلہ تاثر سماعت ہے۔ مشاعرے میں لفظ پہلے آواز ہے، بعد میں کچھ اور، اس سماعتی وسیلے کے ذریعے ترنم، موسیقی آہنگ اور صوتی نظام سننے والوں کو دوسرے تمام وسائل تاثر سے زیادہ متاثر کرتا ہے۔ اس قسم کی سماعتی شاعری میں لب ولہجہ اور آہنگ کی زیادہ اہمیت ہے اس کا اسلوب براہ راست اور جلد سمجھ میں آنے والا ہو اور تصویر کشی ایسی ہو جس سے سماعت دوسرے حواس سے زیادہ اہمیت رکھتی ہو۔ اس صورت میں شعر کے حسن کا دارومدار بڑی حد تک اس کے پڑھنے کے انداز اور لب ولہجہ پر ہوگا۔ چند مثالوں پر غور کیجیے:-

آپ کے پاؤں کے نیچے دل ہے   اِک ذرا آپ کو زحمت ہوگی

(سراج لکھنوی)

گر نازنیں کہے سے برا مانتے ہیں آپ   میری طرف تو دیکھیے میں نازنیں سہی

(انشا)

کون ہوتا ہے حریفِ مےِ مرد افگن عشق   ہے مکرّر لبِ ساقی پہ صلا میرے بعد

(غالب)

اے محتسب نہ پھینک مرے محتسب نہ پھینک   ظالم شراب ہے ارے ظالم شراب ہے

(جگر)

مشاعروں کی نفسیات اور ان کے فنی اثرات کا جائزہ یہاں مقصود نہیں لیکن ۱۹۳۰ء تک شاید مکمل طور پر اور اس کے بعد کافی حد تک ہماری شاعری کا بنیادی وسیلۂ تخاطب سماعت ہی رہی ہے۔ مشاعروں کے ساتھ ساتھ ادبی محفلیں، سیاسی اور سماجی جلسے بھی اسی دائرے میں شامل ہیں۔ اقبال کی نظمیں انجمن حمایتِ اسلام کے جلسوں میں پڑھی گئیں اور روح

کو گرماتی اور قلب کو تڑپاتی رہیں۔ یہ روایت سردار جعفری، کیفی اعظمی اور نیاز حیدر تک قائم ہے اِس روایت کو لازمی طور پر بُرا کہنا یا اس کے معائب ہی پر نظر رکھنا درست نہ ہوگا کیونکہ اُس کے محاسن بھی کچھ کم نہیں ہیں۔ ایک طرف تو شاعر اور اُس کے مخاطبین کے درمیان ذہنی اور جذباتی رابطے اور مشترک ذخیرۂ اقدار کو اہمیت، معنویت اور گہرائی حاصل ہوتی ہے، دوسری طرف شعر براہ راست، غیر مبہم اور اجتماعی شعور سے ہم آہنگ ہوتا ہے۔

اس سلسلے کے مروجہ فنی سانچوں میں لب ولہجہ، قول محال، صفائے گفتگو اور روزمرہ "زبان" کے شعر کہنے کا رواج اور تشبیہات خیالی، وجدانی، حِسّی اور عقلی کی کثرت اور تکرار شامل ہے۔ اس دور کی تشبیہات اور استعاروں کا مطالعہ کیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ ان میں کثرت ایسی تشبیہوں یا استعاروں کی ہوگی جن کا حسن یا سماعت کو متاثر کرتا ہے یا قوتِ متخیلہ کے ذریعے مناظر یا تصاویر کو ذہن کے سامنے لاتا ہے، جسے شبلی نے شعرالعجم میں محاکات سے تعبیر کیا تھا اور جس کی تعریف ان الفاظ میں کی تھی کہ "اُس شے کی تصویر آنکھوں میں پھر جائے" اور اس وصف کو شامل کیا ہے کہ اس میں مادی اشیا کے علاوہ حالات یا جذبات کی بھی تصویر کھینچی جا سکتی ہے"۔ قدماء کو تشبیہ اور استعارے کی اثر پذیری اور ہر عہد کے حالات کے مطابق ناگزیر تبدیلی کا احساس تھا مصنف حدیقۂ ارم لکھتا ہے۔

"تشبیہ کی لطافت موقوف ہے۔ قوم کے حُسنِ مدنیّت پر۔ کیونکہ جس قدر مناظر لطیفہ و دلچسپ نظریہ کسی قوم کے پیشِ نظر ہوں گے اتنا ہی اُن کے قوائے متخیلہ پر ان کے آثار لطافت و پاکیزگی سے نقش پذیر ہوں گے اور جس قدر کسی قوم کی مدنیت بڑھی ہوئی ہوگی، اتنا ہی ان کی ادبیات میں جودت ہوگی اور تشبیہات و استعارات میں لطافت و پاکیزگی پائی جائے گی۔"

ہماری قوم کی مدنیت میں مختلف عناصر کے ساتھ پہلے اخبارات و رسائل پھر فلم اور ریڈیو کا عمل دخل ہوا۔ اخباروں میں اودھ پنچ۔ الہلال۔ ہمدرد۔ زمیندار اور انقلاب نے اردو داں طبقے کو اِس طرح متاثر کیا کہ ان کا طریقۂ اثر پذیری PATTERN OF RESPONSES تک تبدیل ہوا۔ شاعری میں ایک نیا آہنگ پیدا ہوا۔ سماجی آگاہی کی

ہر نمایاں ہوئی اور جوش ولولہ اور جذباتی خروش کی نئی سطح تک رسائی ہوئی۔ اخبارات جوش اور شکوہ کا وسیلہ ہیں۔ وہ معمولی واقعے میں بھی غیر معمولی گھن گرج، چمک دمک اور شان و شکوہ پیدا کر دیتے ہیں۔ اُن کے کالموں میں خبروں کی طرح الفاظ بھی گرما گرم ہو جاتے ہیں۔ اور جذباتیت اور خروش کی لے تیز ہو جاتی ہے۔ اس کا اثر اردو شاعری میں رومانیت کی شکل میں ظاہر ہوا۔

دُوسری طرف رسائل جیختی ہوئی شاہ سرخیوں اور چنگھاڑتے ہوئے جملوں کے بجائے کسی قدر علمی، متوازن اور ٹھنڈے استدلال کے ترجمان ہیں۔ اردو کے حلقے کو دل گداز مخزن۔ معیار۔ نقاد۔ نگار۔ ادبی دنیا۔ نیرنگِ خیال۔ ادیب۔ ادبِ لطیف اور نیا ادب نے متاثر کیا۔ رسالے میں نظمیں چھپتی ہیں اور پڑھی جاتی ہیں، سنی نہیں جاتیں یعنی اس منزل پر شاعری کی تفہیم اور جمالیاتی کیفیت کے حصول کا وسیلہ سامعہ کے بجائے باصرہ کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ یہ محض اتفاق نہیں ہے کہ اردو میں نظم گوئی کا آغاز ۱۸۷۴ء انجمن پنجاب کے مشاعرہ سے ہوا اور آزاد نظم کا آغاز رسائل میں اشاعت سے۔ آزاد نظم کی پوری ہیئت چھپنے کے بعد ہی صفحۂ قرطاس پر واضح ہو جاتی ہے، صرف سننے سے نہیں۔ اس کی اپیل بھی اب صفائے گفتگو یا لب و لہجہ یا محض قول محال کے ذریعے ممکن نہ تھی اسی لیے اُس کی تشبیہوں اور استعاروں میں بھی حواس کے نئے وسیلوں تک پہنچنے کی کوشش نمایاں ہوئی اور اس کا اسلوبِ شعری سماعتی سے زیادہ محاکاتی اور "نظری" ہونے لگا۔

سردست اگر غزل کے دائرے تک ہی اس بحث کو محدود رکھیں تو بھی یہ بات قابلِ لحاظ ہے کہ اخبارات کے چلن نے غزل میں سماجی آگہی کے اشاروں کو نمایاں کیا۔ اور صحافت کی گونج تغزل کے کوچے میں بھی سنائی دینے لگی۔ کہیں وہ پیوندکاری سے آگے نہ بڑھی اور کہیں اُس نے شعری احساس کو نئی وسعت اور تغزل کی نئی گہرائی اور معنویت بخش دی .... غزل کے مزاج سے گھن گرج عموماً میل نہیں کھاتی مگر اچھے غزل گو شعرا نے اسے بھی چابک دستی سے اپنے فن میں سمو کر اچھی غزل کی شکل دی۔ [جذبی۔ مجروح۔ جگر مرادآبادی کی غزلوں سے متعدد مثالیں دی جا سکتی ہیں]

رسالے میں غزل پڑھنے والے کو شعر پر غور کرنے کا زیادہ موقع ملتا ہے، اس لیے آہنگ، لب ولہجہ اور موسیقی کا اتنا فیصلہ کن عمل دخل نہیں ہوتا جتنا دوسرے عناصر کا۔ رسالے میں چھپنے والی غزلوں نظموں میں ایک اور جہت کا اضافہ ہوا۔ اور یہ تھی تہہ داری اور رمزیت۔ یہ صرف چھپنے والی غزلوں اور نظموں تک ہی محدود نہیں رہی، بلکہ آہستہ، آہستہ مشاعروں پر بھی چھانے لگی۔ مگر بنیادی طور پر وہ رسالوں ہی کی دین تھی، مثلاً اس قسم کے اشعار۔

کچھ ہوا تیز بھی تھی کھلی تھی کتاب — ایک پچھلا ورق اُلٹ آیا

(نصیر حیدر)

رسالے نے شاعر میں یہ احساس پیدا کیا جیسے وہ صرف اپنے لیے لکھ رہا ہے چھپے ہوئے لفظ اُس کے اور اس کے قارئین کے درمیان پردہ بن گئے۔ مشاعرے اور ادبی انجمنوں کے مجمع اس پردے کے پیچھے تھے، اس لیے شاعر ریڈیو اسٹیشن کے کمرے میں بیٹھے ہوئے اُس براڈ کاسٹر کی طرح تھا جو اپنے کو تنہا محسوس کرتا ہے، حالانکہ اس کے مخاطبین کا دائرہ دور دراز کے ملکوں تک پھیلا ہوا ہے۔

چھپا ہوا لفظ آواز کی طرح سریلا ہوتا ہے، نہ تصویر کی طرح رنگین، اِس لیے شاعر اس چھپے ہوئے لفظ کی یکرنگی اور یکسانیت سے باہر نکلنے کے لیے حسی تمثال سے کام لینے کے لیے مجبور ہوا جو تخیل کو متاثر کرکے پڑھنے والے کے مختلف حواس کو متحرک اور فعال بنا سکے۔

ریڈیو اور فلم کے عام ہو جانے پر اس رجحان نے اور زیادہ واضح شکل اختیار کرلی ریڈیو کا وسیلہ محض سماعتی ہے۔ وہ صرف کانوں سے سنا جا سکتا ہے، دیکھا نہیں جا سکتا۔ اس اعتبار سے وہ گویا ان دیکھا مشاعرہ ہے مگر اپنی اسی مجبوری کی بنا پر ریڈیو نے اپنے صوتی نظام کو اس طرح ترتیب دیا کہ انسانی آواز محض اس کا ایک جزو بن کر رہ گئی۔ موسیقی اور مختلف قسم کے صوتی اثرات کو انسانی آواز کے ساتھ ملا کر ایک تاثر پارے میں مربوط کیا گیا۔ گویا ہر صوتی تاثر پارہ اب آواز کی ایک لہر اور ایک سمت سے نہیں، صوت ونوا کی مختلف جہتوں سطحوں اور لہروں سے مل کر ترتیب پاتا ہے اس کے معنی یہ ہیں کہ اب تفہیم شعر کا عمل اور

زیادہ پیچیدہ اور ہمہ جہتی ہو گیا۔ اس کا ارتقا نظم میں بہ آسانی دیکھا جا سکتا ہے۔

اقبالؔ کی نظموں میں غزل کے دروبست سے کام لیا گیا ہے۔ مصرع کا تصور بھی وہی ہے یعنی نظم کا مجموعی تاثر شعر بہ شعر آگے بڑھتا ہے اور کبھی کبھی مختلف تشبیہوں کی مدد سے ایک ہی خیال کی تکرار بھی کی جاتی ہے۔ عام طور پر ایک مرکزی خیال کو مختلف زاویوں سے پیش کرنے کی تکنیک پر عمل درآمد ہوا ہے مثلاً "مسجدِ قرطبہ" یا "ابلیس کی مجلسِ شوریٰ" ہیں۔ جوشؔ نے اس دروبست کو بھی باقی رکھا لیکن اس میں تکرار کا اضافہ کر دیا۔ مثلاً اُن کی بے شمار نظمیں ایسی ہیں جو دراصل غزلِ مسلسل کے ضمن میں آتی ہیں۔ اُن میں تاثر شعر بہ شعر آگے نہیں بڑھتا، بلکہ ایک ہی خیال مختلف الفاظ، تشبیہ و استعارہ اور پیرایۂ بیان کے ذریعے ادا ہوتا ہے۔ گویا پوری نظم ایک تاثراتی وحدت ہونے کے بجائے اس کا ہر شعر ایک تاثراتی وحدت ہے اور نظم ان وحدتوں کا مجموعہ۔ مثلاً "شکستِ زنداں کا خواب یا اے نرگسِ جاناں یہ نظر کس کے لیے ہے) مجازؔ اور فیضؔ تک پہنچتے پہنچتے یہ نظم ایک تاثراتی وحدت بن جاتی ہے۔ اس کے بعد نظم میں ایک سیدھے سادے واقعے یا تاثر کا یکجہتی بیان یا اظہار ہونے کے بجائے مختلف بکھرے ہوئے تاثر پاروں کی مدد سے اور رمزیت اور ایمائیت کے بلیغ استعمال سے ایک ہمہ جہتی تاثر پیش کرنے کی کوشش کی گئی، جس کی مثالیں ساحرؔ کی نظم "پرچھائیاں" میں اور اخترالایمان کی متعدد نظموں میں ملتی ہیں اس۔ ایمائیت کی نئی جہت جذبیؔ کی نظم "مجازؔ" میں ملتی ہے۔

اس نئی تکنیک اور نئی جہت میں فلم کو بہت دخل ہے۔ فلم کی ایک مشہور اور مقبول اصطلاح مون تاژ کہلاتی ہے جو مختلف بکھرے ہوئے مناظر اور تصویروں کی مدد سے ایک مربوط تاثر پارہ تیار کرنے کا نام ہے۔ یہاں ہر تصویر جزو کے اعتبار سے ناگزیر، بامعنی اور بلیغ ہے، لیکن اگر کل سے الگ کر کے دیکھی جائے تو بے معنی اور مہمل یا ادھوری معلوم ہوگی۔ مختلف بکھری ہوئی تصویروں سے ایک تاثر پارہ بنانے کا فن شاعری اور نثر دونوں میں استعمال ہوا ہے۔ شعور کی رو کی تکنیک جو ہمارے ناولوں اور افسانوں میں پچھلے تیس سال سے برتی جا رہی ہے، اس حد تک فلمی مون تاژ سے مماثل ہے کہ ایک مفکر نے اس تکنیک کو "فلم تکنیک کا مطبوعہ صفحے پر تبادلہ" قرار دیا ہے۔

مونتاژ میں اور اس کے علاوہ پس منظر کے استعمال میں بھی فلم کی ایک خصوصیت ہے فلم کا تاثر اکہرا اور براہِ راست نہیں ہوتا، بلکہ تہہ در تہہ رمزیاتی، اور بکھرے ہوئے تاثر پاروں سے وحدتِ تاثر پیدا کرنے کا عمل ہے۔ اختر الایمان کی نظم "ایک لڑکا" میں فطری مناظر کے ذریعے پس منظر کی عقبی زمین تیار کی گئی ہے۔

دیارِ شرق کی آبادیوں کے اونچے ٹیلوں پر کبھی آموں کے باغوں میں کبھی کھیتوں کی میڑوں پر

(یہ بات قابلِ لحاظ ہے کہ یہ دونوں مصرعے غزل کے اشعار کی طرح مکمل نہیں ہیں بلکہ پورے بند کی اکائی کا حصہ ہیں) اسی طرح ساحر کی نظم "پرچھائیاں" ان مصرعوں سے شروع ہوئی ہے۔

جوان رات کے سینے پہ دودھیا آنچل مچل رہا ہے کسی خواب مرمریں کی طرح
حسین پھول، حسین پتیاں، حسین شاخیں لچک رہی ہیں کسی جسمِ نازنیں کی طرح

یہاں بھی فطری مناظر کی مدد سے مرکزی تاثر کے لیے عقبی زمین تیار کی گئی ہے اور مختلف بکھری ہوئی تصویروں کو فلمی FASHES کی شکل میں یکجا کیا گیا ہے۔

فلمی اثر کا ایک دوسرا پہلو بھی قابلِ غور ہے۔ فلم نے پہلی بار تصویر اور آواز دونوں سے مرکب وسیلہ استعمال کیا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ مخاطبین کو اس عمل میں اپنے براہ راست شریک ہونے کا احساس ہونے لگا اور فنی اظہار کے اس پیرائے نے بیک وقت کئی حواس کو متاثر کر کے جمالیاتی بصیرت کو ایک نئی جہت سے آشنا کر دیا۔ اب تک جو مخاطبین صرف شعر کے لیے تسکین پر اکتفا کر لیتے تھے یا اس کے ذریعے محض محاکات یا "نظری" آسودگی کو کافی جانتے تھے، اب وہ اپنی تشبیہوں اور استعاروں میں سہ جہتی اثرات تلاش کرنے لگے۔ یعنی وہ محض تخیل یا تصور میں دیکھنا یا سننا نہیں چاہتے بلکہ چھونا اور شدت سے اس تجربے سے گزرنا چاہتے ہیں، باصرہ اور سامعہ کے ساتھ لامسہ کو بھی اہمیت حاصل ہوئی ہے اور سننے اور پڑھنے والوں کے حواس اور اعصاب دونوں تخلیقی عمل میں زیادہ سرگرمی اور قربت کے ساتھ شریک ہونے لگے ہیں۔ اس کا ایک اثر یہ ہوا ہے کہ استعارے اور تشبیہ کے روایتی تصور کی جگہ تمثال یعنی Images یا حسی تاثر پاروں نے زیادہ رواج

پایا ہے اور ایک شے کی خصوصیات کو دوسری شے سے متصف کرکے اس مرکب سے حسی تاثر پارہ حاصل کر لینے کا چلن بھی عام ہوا ہے۔ فیض کی مقبولیت کا راز بھی یہی مرکب تاثر پارے ہیں۔

دشتِ تنہائی میں اے جانِ جہاں لرزاں ہیں	تیری آواز کے سائے تیرے ہونٹوں کے سراب
دشتِ تنہائی میں دوری کے خس و خاک تلے	کھل رہے ہیں ترے پہلو کے سمن اور گلاب

سردار جعفری نے اپنی نظموں میں حسی تاثر سے فائدہ اٹھایا ہے اور اپنی نظموں کو سجایا ہے۔

فلمی دنیا میں مقبول ہونے والے ہمارے شعرا کی غزل میں بھی، مجروح اور ساحر کے ہاں تشبیہوں اور استعاروں کا یہ لمیاتی روپ نمایاں ہے۔ فراق کی غزلوں میں اکثر اور روپ کی رباعیوں میں کہیں کہیں یہ روپ اُبھر کر آیا ہے۔ یہ لمیاتی اور حیاتی ہمہ جہتی صرف اُن شعرا تک محدود نہیں رہی بلکہ آج کے مشاعروں میں جن شعرا کو قبولِ عام کی سند ملتی ہے اُن میں سے بھی اکثر نے اس نئی تمثال نگاری کو اپنایا ہے، اس تکنیک نے لب و لہجہ کے قدیم تصور اور تشبیہہ و استعارہ کے روایتی انداز میں تبدیلی پیدا کر دی ہے:

ہے رات کا آنچل بھی پھولوں میں بسا لیکن	روٹھی ہوئی نیند اپنی، دامن کی ہوا مانگے
کام آئے گی یہ دولت کل جشنِ بہاراں میں	دامن کو بچا لینا خوشبو جو صبا مانگے

(نسیم کرہانی)

رہبر دانش و خرد ایسی بھی کیا ترقیاں
ہونٹ سے گر پڑے ہنسی، آنکھ سے پیار چھوٹ جائے

(نشور واحدی)

یار دنیا کے سانچے میں ڈھلتے رہے، شمعِ فانوس تھے ہم پگھلتے رہے
اپنی تنہا روی اپنا سوزِ دروں ہم بھی دنیا میں اک ماجرا ہو گئے

(خورشید الاسلام)

ویرانیوں نے بڑھ کے گلے سے لگا لیا
بے گردلوں میں کیسے خزانے چلے تھے ہم

(خورشیدالاسلام)

کلاسیکی لب ولہجہ کو برتنے والے شاعروں میں فراقؔ کے علاوہ میکشؔ اکبرآبادی جذبیؔ اور تاباںؔ اور خورشیدالاسلام کے نام لیے جا سکتے ہیں۔ مثلاً

چلو تلاشِ گل ولالہ وسمن میں چلیں
خزاں جہاں چمن آرا ہو، اُس چمن میں چلیں
یہ دل کا داغ جو چمکے تو کیسی تاریکی
اسی گھٹا میں چلیں ہم اسی گہن میں چلیں

(جذبیؔ)

یہ چار دن کی رفاقت بھی کم نہیں اے دوست
تمام عمر بھلا کون ساتھ دیتا ہے

(تاباںؔ)

یا

جب دل پہ پڑا ہے تری آواز کا سایہ
کچھ دیر کو آلامِ جہاں بھول گیا ہوں

(تاباںؔ)

خورشیدالاسلام کے ہاں "لب ولہجہ" سے زیادہ اہمیت تمثال اور ایمائیت کو حاصل ہے۔ اِس کے ساتھ حسی پیکر تراشی کی مدد سے غزل میں نئی آب وتاب فیضؔ، مجروحؔ، نشورؔ، اور شمیم کرہانی اور شاذ تمکنت کے ہاں ملتی ہے۔ مثالیں ضروری تھیں مگر یہاں ان کی گنجائش نہیں جس کے لیے معذرت واجب ہے۔

ان سطور سے مراد صرف یہ ہے کہ قارئین کو تفہیم شعر کی نئی سطحوں کی طرف متوجہ کیا جائے۔ اب وحدتِ تاثر نظم میں اکثر اور غزل میں کہیں کہیں سیدھی اور صریح ہونے کے

نئی اور اہم مطبوعات

رموزِ غالب		ڈاکٹر گیان چند	۱۸/۵۰
میر انیس سے تعارف		صالحہ عابد حسین	۴/-
اقبال اور مغربی مفکرین		جگن ناتھ آزاد	۱۰/۵۰
جدید اردو ادب		ڈاکٹر محمد حسن	۱۵/-
فکر و ریاض		علی جواد زیدی	۱۲/-
کچھ نثر میں بھی		آنند نرائن ملّا	۱۶/-
بازگشت		کبیر احمد جائسی	۱۱/-
عربوں میں تاریخ نگاری کا آغاز و ارتقا		محمود الحسن	۱۵/-
مشاہیر کے خطوط	مرتبہ:	عبداللطیف اعظمی	۱۲/۵۰
اردو کیسے لکھیں		رشید حسن خاں	۴/-
نیا اردو نصاب (اول)	مرتبہ:	محمد ذاکر	۳/-
نیا اردو نصاب (دوم)	مرتبہ:	قیصر زیدی، محمد ذاکر	۳/-
پچھلے پہر		جاں نثار اختر	۷/-
بیاضِ مریم		سکندر علی وجد	۱۲/-
مسالک و منازل		ضیاء احمد بدایونی	۲۲/-
مغلیہ ہندوستان میں زرعی تعلقات		سید نور الحسن	۴/-
سماجی تبدیلیاں ازمنۂ وسطیٰ کے ہندوستان میں		رام شرن شرما	۲/-
قدیم دِلّی کالج		مالک رام	۴/۵۰
انتخاب حالی	مرتبہ:	سفارش حسین رضوی	۶/۵۰
یادوں کے سائے		عتیق صدیقی	۱۸/-
تلاشِ میر		نثار احمد فاروقی	۱۱/-
ہوا کے دوش پر		غلام ربانی تاباں	۵/۵۰
جدید ترکی ادب کے ارکان ثلاثہ		ضیاء الحسن فاروقی	۴/-
مذہب اور جدید ذہن		ڈاکٹر مشیر الحق	۷/۵۰
غالب اور شاہانِ تیموریہ		ڈاکٹر خلیق انجم	۹/۵۰
نگارشات		پروفیسر محمد مجیب	۱۶/-
جانے والوں کی یاد آئی ہے		صالحہ عابد حسین	۱۸/-
مسرت سے بصیرت تک		آل احمد سرور	۱۲/۵۰
وہ صورتیں الٰہی		مالک رام	۱۶/-
دینِ الٰہی اور اس کا پس منظر		مہر محمد خاں شہاب مالیرکوٹلوی	۴/-
نظر اور نظریے		آل احمد سرورؔ	۱۲/۵۰
ہمارے ذاکر صاحب		رشید احمد صدیقی	۹/-
طنزیات و مضحکات		رشید احمد صدیقی	۱۰/۵۰

برقی آرٹ پریس (پروپرائٹرز: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ) پٹودی ہاؤس دریا گنج دلی